

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VIOLENCE, TEXTUALITÉ ET IDENTITÉS SEXUELLES :
LECTURE FÉMINISTE DE *L'ANTIPHONAIRE* D'HUBERT AQUIN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ÉLISABETH LAVOIE

JUIN 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier sincèrement Lori Saint-Martin, ma directrice de mémoire, pour ses judicieuses recommandations et son aide lors de la préparation de cet ouvrage. Je remercie également mes parents, Jacques Lavoie et Louise Thibault, pour leur soutien et leur amour inconditionnels, ainsi que ma grande amie, Véronique Strasbourg, pour ses précieux encouragements.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LA CONSTRUCTION SOCIALE DU GENRE.....	11
1.1 Théories de l'identité sexuée.....	12
1.1.1 La construction de la féminité.....	12
1.1.2 La construction de la masculinité.....	15
1.1.3 L'interaction du masculin et du féminin : un mode dichotomique.....	16
1.1.4 Les archétypes du féminin.....	20
1.2 La construction du genre dans <i>L'Antiphonaire</i>	23
1.2.1 Le féminin : entre stéréotypes et archétypes.....	23
Les stéréotypes du féminin.....	23
Portrait de Christine.....	23
Les archétypes du féminin.....	28
Christine : la figure apocalyptique.....	29
Renata : le bouc émissaire.....	32
Antonella : la criminelle.....	34
1.2.2 Le masculin : le primat de la force.....	38
Les stéréotypes du masculins.....	38
Portrait de Jean-William.....	38
Portrait de Robert.....	40

Portrait du pharmacien et de Franconi.....	40
1.2.3 Critique de la virilité stéréotypée.....	41
Conclusion.....	45

CHAPITRE II

LA REPRÉSENTATION DE LA SEXUALITÉ.....	48
2.1 Théories sur la sexualité et la littérature érotique.....	49
2.1.1 Activité et passivité : la construction de la sexualité patriarcale.....	49
2.1.2 Le viol et le pouvoir masculin.....	52
2.1.3 Une illustration de la sexualité patriarcale : la littérature érotique.....	53
2.1.4 Le masochisme féminin.....	56
2.2 La représentation de la sexualité dans <i>L'Antiphonaire</i>	59
2.2.1 Portrait de la vie sexuelle de Christine et de Renata.....	59
Christine.....	59
Renata.....	63
2.2.2 L'expérience du viol de Christine et de Renata.....	65
Christine.....	65
Renata.....	71
2.2.3 Synthèse de la sexualité dans <i>L'Antiphonaire</i>	73
La vie sexuelle de Christine et de Renata.....	73
L'expérience du viol de Christine et de Renata.....	76
2.2.4 Le discours du viol dans <i>L'Antiphonaire</i>	79
Conclusion.....	85

CHAPITRE III

LA VOIX NARRATIVE AU FÉMININ.....	88
3.1 La narratologie féministe.....	89
3.1.1 La voix narrative au féminin.....	89
3.1.2 Le « travestissement narratif ».....	91
3.2 La voix narrative au féminin dans <i>L'Antiphonaire</i>	94
3.2.1 Christine et le pouvoir discursif.....	94
3.2.2 Christine et le discours féministe.....	99

3.2.3 Le journal intime de Christine.....	103
3.2.4 Le roman de Christine.....	105
3.2.5 D'autres voix: Suzanne et Franconi.....	111
La postface de Suzanne.....	111
La lettre de suicide de Franconi.....	114
3.2.6 Masculin/féminin : les effets de la narration au « je » féminin et travestissement.....	115
Conclusion.....	118
 CONCLUSION.....	 121
 BIBLIOGRAPHIE.....	 128

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
1.1 Les valeurs symboliques du masculin et du féminin.....	p. 18
1.2 Les caractères de l'homme et de la femme dans le réel.....	p. 19

RÉSUMÉ

Notre mémoire a pour but de présenter une réflexion sur les nombreux paradoxes liés à la conceptualisation du genre dans *L'Antiphonaire* d'Hubert Aquin, publié en 1969. Nous tenterons ainsi de mettre en lumière les liens entre violence, textualité et identités sexuelles présents dans l'œuvre. Nous étudierons plus précisément la construction du genre, la représentation de la sexualité et l'emprunt d'une voix narrative *au féminin* chez Aquin. À l'aide des études sur le genre (études féministes et études des hommes), nous proposerons que les constructions de la féminité et de la masculinité, dans le roman, reconduisent, en grande partie, les stéréotypes patriarcaux, dont est issue une vision dualiste des sexes. Toutefois, la réitération de ces stéréotypes sous-tend une critique implicite des identités sexuelles figées. Nous suggérerons également que de nombreux enjeux de pouvoir sont associés à la violence sexuelle exercée par l'homme dans *L'Antiphonaire*. Les théories sur la sexualité patriarcale et les théories sur la littérature érotique nous aideront à mieux comprendre la représentation de la sexualité, qui est essentiellement vécue sous le mode du viol ou de la violence chez Aquin. Nous constaterons alors qu'une dénonciation de l'impasse de l'idéologie patriarcale de la sexualité est effectuée par le romancier. Enfin, une approche relevant de la narratologie féministe nous permettra de saisir l'impact du travestissement narratif sur la conception des identités sexuelles dans le roman. Puisqu'il confère le pouvoir discursif à la femme, nous proposerons qu'Hubert Aquin remet en cause les identités sexuelles traditionnelles. Cette analyse fera ainsi ressortir le caractère subversif de *L'Antiphonaire*, œuvre qui est fortement traditionnelle à l'égard de la représentation de la féminité et de la masculinité, mais qui offre aussi, et paradoxalement, une vision résolument novatrice du genre.

MOTS-CLÉS : HUBERT AQUIN, L'ANTIPHONAIRE, FÉMINISME, GENRE, SEXUALITÉ, NARRATION

INTRODUCTION

Le corps de la femme, cible textuelle privilégiée de la violence masculine, est souvent un lieu de subversion, de profanation et de destruction pour les écrivains modernes (Dardigna, 1980, p. 40). Le viol et le meurtre d'un personnage féminin peuvent même être considérés comme la règle de fonctionnement de l'écriture de nombreux romanciers (Smart, 1992, p. 222). C'est cette question des liens entre violence, textualité et identités sexuelles que nous voulons explorer dans notre mémoire en nous intéressant à *L'Antiphonaire*, d'Hubert Aquin, publié en 1969. L'intrigue du roman s'articule autour de la rédaction du journal intime de Christine Forestier, qui raconte les événements ayant mené à son suicide : sa séparation d'avec Jean-William, son époux violent, sa liaison désastreuse avec Robert, son amant, les viols qu'elle a subis et qui ont été perpétrés par un pharmacien et un médecin, ainsi que le sombre destin réservé à chacun des hommes qui a marqué son histoire. Christine étant l'énonciatrice principale du récit, Aquin entre dans la subjectivité d'une femme battue, humiliée et violée. C'est donc surtout une voix féminine qui nous transporte dans l'univers tragique de *L'Antiphonaire*.

Afin de relever les fondements et les enjeux de la violence qui forme le cœur de l'œuvre d'Hubert Aquin, la critique féministe s'est penchée sur la représentation souvent négative de la femme qu'on y retrouve. Jeannette Urbas, dans « La représentation de la femme chez Godbout, Aquin, Jasmin », a mis en lumière la symbolique misogyne liée au féminin dans les œuvres marquantes d'auteurs contemporains indépendantistes. Lori Saint-Martin, quant à elle, dans « Mise à mort de la femme et "libération" de l'homme : Godbout, Aquin, Beaulieu », a formulé une critique de l'attentat contre le corps de la femme, par le biais du viol et du meurtre, comme prélude obligé à la révolution politique dans trois romans incontournables de la littérature québécoise moderne. Patricia Smart, de son côté, a consacré plusieurs études à l'œuvre aquinienne, parmi lesquelles on retrouve une lecture féministe de *L'Antiphonaire*, dans l'article « Les romans d'Hubert Aquin, une lecture au féminin ». Ces

études suggèrent l'idée que la production littéraire de l'auteur doit être lue comme le reflet de l'impasse de la culture patriarcale, basée sur la réduction de la femme à un statut d'objet.

Outre l'article de Smart, nous remarquons une absence d'études féministes ayant comme unique objet d'interprétation *L'Antiphonaire*. En revanche, d'autres critiques (Jean Bélanger, André Berthiaume, Albert Chesneau, Robert Mélançon et Gilles Thérien) se sont intéressés aux caractéristiques formelles du roman (la superposition des récits, les différents modes narratifs, l'érudition déployée par Aquin, entre autres). Mentionnons que ces études, d'autres études sur *L'Antiphonaire* (Anne Éline Cliche, André Lamontagne, René Lapierre, Françoise Maccabée-Iqbal, Guylaine Massoutre, Pierre-Yves Mocquais, Patricia Smart et Anthony Wall), ainsi que les études féministes sur Hubert Aquin et sur *L'Antiphonaire* (Lori Saint-Martin et Patricia Smart), participeront à l'élaboration de notre mémoire.

Puisque la critique féministe s'est peu intéressée à *L'Antiphonaire*, il est nécessaire de renouveler les possibilités de lecture du roman d'Hubert Aquin, où la femme violente non seulement occupe une place centrale, mais laisse aussi entendre sa voix. Nous désirons donc enrichir la critique de l'œuvre en consacrant notre mémoire à l'analyse notamment de l'autorité narrative attribuée à la femme par le romancier. En nous interrogeant sur le motif de l'emprunt d'une voix féminine, chez Aquin, nous tenterons de comprendre quelle conception du féminin émerge de la prise de parole de la femme. L'auteur renforce-t-il une vision négative de celle-ci ou tente-t-il de s'ouvrir à une nouvelle définition de la féminité? Nous verrons que si Aquin réitère les stéréotypes féminins (et masculins), il les remet également en cause. L'originalité de notre travail sera donc double, car il éclairera un aspect pour l'essentiel inconnu de *L'Antiphonaire* en plus d'offrir une réflexion sur la voix narrative *au féminin* dans une œuvre écrite par un homme.

Notre hypothèse est la suivante : en faisant de la femme l'énonciatrice principale de *L'Antiphonaire*, Hubert Aquin s'est ouvert à l'émergence de la subjectivité féminine dans la société et dans la littérature. Donner voix à la femme, c'est lui conférer une autorité et une autonomie certaines. Toutefois, Aquin ne réussit pas à libérer la femme de l'héritage d'une culture dualiste, puisqu'elle est incapable, chez lui, de s'affranchir de l'emprise de l'homme

sur son corps. La condition féminine illustrée par l'auteur est donc paradoxale : Christine est en effet dépeinte à la fois comme une femme libre et comme une femme aliénée. En fait, de nombreux paradoxes sous-tendent la conceptualisation de l'identité féminine dans le roman.

Objet de la domination masculine, la femme subit, chez Hubert Aquin, une grande violence physique, psychologique et sexuelle. Impuissante face à son sort, elle se complaît dans son rôle de victime et légitime les actions condamnables de l'homme. Sa tentative d'accéder à l'individualité, par la revendication de son autonomie professionnelle, amoureuse et sexuelle, est contrecarrée par son conditionnement sociosexuel. Et pourtant, elle prend la parole et affirme sa subjectivité. En contrefaisant la voix de Christine, Hubert Aquin dénoncerait alors les oppositions binaires (surtout la paire femme/corps et homme/esprit), issues de l'idéologie de la culture patriarcale, et évoquerait la nécessité d'ébranler la construction dichotomique du masculin et du féminin, nocive pour les deux sexes. Nous proposons en effet que, dans *L'Antiphonaire*, l'homme est également victime de son conditionnement sociosexuel.

Pour mieux éclairer l'imaginaire masculin face à la femme dans la littérature contemporaine, où le corps féminin devient souvent l'objet d'une mainmise masculine violente (Dardigna, 1980, p. 40), notre mémoire adoptera une approche relevant des études sur le genre (études féministes et études des hommes). Nous verrons d'abord que la construction sociale de la féminité et de la masculinité perpétue une vision dualiste des sexes, en exploitant les valeurs issues des dichotomies qui lient, entre autres, l'homme à l'activité et à l'esprit et la femme à la passivité et au corps. Ainsi, tant le féminin que le masculin sont des entités culturellement construites. Les études sur la sexualité et les études sur la littérature érotique nous permettront, quant à elles, d'appréhender les enjeux de pouvoir liés à la violence sexuelle que l'homme exerce contre la femme. Enfin, la narratologie féministe, dont la visée est de relever, entre autres, la portée idéologique que revêt le travestissement narratif de l'auteur masculin qui donne la parole à une narratrice, nous mènera à penser le caractère subversif de cette pratique discursive sur la conception des identités sexuelles/de genre dans un texte.

À ces bases théoriques s'ajoutera également la typologie proposée par Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, qui offrent une définition des trois grands cadres conceptuels servant à penser l'identité sexuelle/de genre : le modèle « patriarcal » (ou « traditionnel »), « féministe » (ou « moderne ») et « postmoderne ». Nous proposons d'emblée de présenter ici ces trois modalités de conceptualisation du genre, puisqu'elles nous serviront, tout au long de notre étude, à mettre en lumière les nombreux paradoxes reliés à la représentation du genre dans *L'Antiphonaire*.

Boisclair et Saint-Martin expliquent d'abord le modèle « patriarcal » (ou « traditionnel ») ainsi :

[...] il définit comme un fait de Nature la division bcatégorique des sexes, qui entraîne à son tour une diversité des rôles sociaux et une hiérarchie des valeurs symboliques ; suivant ce modèle, Dieu, la Nature et la Société ont fait les hommes et les femmes tels qu'ils sont et doivent demeurer : les premiers, rationnels, destinés à la vie publique, associés à la culture et à l'esprit ; les secondes, et il s'agit alors réellement du "deuxième" sexe, du sexe inférieur, émotives, vouées à la vie domestique, liées à la nature et au corps. Tout en disant les sexes complémentaires l'un de l'autre (ne forment-ils pas équipe au sein de la famille, l'un incarnant « le sens » l'autre, « les sens »?), on les oppose en presque tout ; dans le schéma binaire qui en découle, c'est toujours le pôle masculin qui est valorisé. Une grande partie de la littérature classique est fondée sur ce modèle (2006, p. 7).

Selon les auteures, le modèle « patriarcal » (ou « traditionnel ») est un modèle naturaliste qui a engendré bon nombre de stéréotypes visant à hiérarchiser les sexes et à affirmer la suprématie du masculin. Le modèle féministe, quant à lui, se définit de cette façon :

Contrairement au modèle précédent, uniquement naturaliste, celui-ci relève dans certains cas d'une conception essentialiste (c'est-à-dire qui prête aux hommes et aux femmes des traits que l'on dit innés : il existe un courant féministe, par exemple, selon lequel les femmes sont naturellement pacifistes) ; dans d'autres, d'une vision culturaliste (qui met l'accent sur l'influence de la société dans la formation des identités sexuelles). C'est de cette vision culturaliste qu'est enfin issu le troisième modèle, qui refuse d'associer automatiquement le masculin à un corps d'homme et le féminin à un corps de femme (2006, p. 8).

Pour Boisclair et Saint-Martin, ce modèle dérive d'une volonté de revalorisation du féminin dans une recherche d'égalité. Il vise à « remettre en question l'idée d'une essence féminine qui justifierait la domination masculine » (2006, p.7-8).

Enfin, le modèle « postmoderne », qui repose sur le constat qu'il est illégitime de donner des valeurs intrinsèques au sexe et au genre, est déterminé ainsi :

[...] dans une perspective politique, le modèle dit postmoderne nous paraît particulièrement prometteur dans la mesure où, tout en intégrant les acquis du féminisme, il s'attaque aussi au système de sexe/genre lui-même (donc au processus de construction de l'identité sexuelle aussi bien masculine que féminine) ; c'est le seul des trois modèles à envisager et à autoriser tous les glissements, les permutations, les explorations et les inventions identitaires (2006, p. 5-6).

Voyons d'un peu plus près notre triple cadre théorique, qui relève des études du genre (études féministes et études des hommes). Nous nous attarderons dans un premier temps aux théories de l'identité sexuée. À l'aide des analyses de Simone de Beauvoir, de Kate Millett et de Colette Guillaumin, nous traiterons d'abord de la construction sociale de la féminité. Les études de Georges Falconnet et Claudine Lefaucheur, d'Élisabeth Badinter et de Guy Bouchard et Ariane M. Djossou nous permettront quant à elles d'aborder la question de la construction sociale de la masculinité. Nous constaterons alors que les stéréotypes féminins et masculins, issus de la culture patriarcale, reposent sur l'idée selon laquelle la femme est le sexe dominé et l'homme, le sexe dominant. Ensuite, les travaux de Françoise Héritier, de Nancy Huston, de Chantal Chawaf, d'Alice Jardine et de Marc Préjean, qui étudient l'interaction du masculin et du féminin sur le mode dichotomique, nous aideront à comprendre la dynamique des rapports homme/femme. Nous verrons que, selon la division dichotomique des sexes, le masculin et le féminin sont conçus comme étant complémentaires. Toutefois, cette vision des choses sous-tend un rapport de force entre les sexes. Finalement, les ouvrages de Mireille Dottin-Orsini et de Nina Auerbach, portant sur les archétypes du féminin, nous serviront à voir comment les mythes liés à l'existence d'un « éternel féminin » codifient la femme de façon négative.

Notre deuxième cadre théorique, qui repose sur les théories consacrées à la sexualité et à la littérature érotique, nous fera aborder les ouvrages de Georges Bataille, de Simone de Beauvoir, de Kate Millett et de Colette Guillaumin, qui traitent de la sexualité patriarcale. Ces études nous permettront de voir que la construction de l'idéologie patriarcale de la sexualité, qui s'articule autour de l'idée que l'activité est masculine et la passivité, féminine, légitime l'agressivité de l'homme envers la femme. Il sera aussi question de l'étude de Susan Brownmiller, consacrée au viol, et dans laquelle l'auteure suggère que la violence sexuelle est associée à l'affirmation du pouvoir masculin. Les théories féministes sur la littérature érotique, qui voient en celle-ci une illustration de la sexualité patriarcale, seront également retenues. À l'aide des études de Jane M. Ussher, de Kate Millett, d'Angela Carter, d'Anne-Marie Dardigna et de Nancy Huston, nous proposerons que la littérature érotique banalise la violence faite aux femmes puisqu'elle leur fait déclarer qu'elles désirent toujours la domination de l'homme. Enfin, nous verrons que le mythe associant féminité et masochisme, qui est véhiculé dans la culture patriarcale et dans la littérature érotique, perpétue une conception nocive du sexe féminin. Les théories sur le masochisme féminin élaborées par Sigmund Freud et contestées par Paula J. Caplan nous serviront alors à démystifier la croyance selon laquelle les femmes consentent à être violentées.

Finalement, notre dernier cadre théorique, qui concerne la narratologie féministe, nous fera aborder, dans un premier temps, l'étude de Susan Sniader Lanser, qui a pour objet l'autorité narrative féminine. Cette étude mettra en lumière les enjeux liés au pouvoir discursif de la femme qui s'affirme comme auteure. Par la suite, les études de Madeleine Kahn et de Lori Saint-Martin, qui traitent du travestissement narratif, nous aideront à éclairer les conséquences de cette stratégie textuelle sur la conceptualisation des identités sexuelles/de genre chez le romancier qui emprunte une voix narrative féminine.

Notre mémoire se divisera en trois chapitres. Il sera question, au premier chapitre, de l'analyse de la construction sociale du genre. Nous dresserons d'abord le portrait de la féminité que brosse le roman et qui dérive de stéréotypes et d'archétypes. Nous verrons comment Christine incarne, en partie, les stéréotypes patriarcaux féminins qui justifieraient l'assujettissement de la femme. Nous verrons également que Christine, ainsi que Renata et

Antonella, les deux avatars fictionnels qu'elle s'est créés, personnifient certains archétypes du féminin qui perpétuent une vision négative de la femme. Mais il faudra aussi nous pencher sur la vision de la masculinité qui a cours dans *L'Antiphonaire*.

La masculinité, chez Aquin, est définie comme le primat de la force. En établissant le portrait des quatre hommes qui marquent de façon tragique la vie de Christine (son mari Jean-William, qui est violent physiquement, son amant Robert, qui fait preuve de violence psychologique, le pharmacien et Franconi, qui sont décrits comme des prédateurs sexuels), nous proposerons que la représentation du masculin, dans le roman, se fait sous le signe de l'exploitation de stéréotypes patriarcaux qui légitimeraient la domination de l'homme envers la femme. Étant donné que l'agressivité, dans *L'Antiphonaire*, est montrée comme le trait fondamental de la masculinité, mais qu'elle cause la déchéance de l'homme, nous constaterons la présence, chez Aquin, d'une critique de la virilité stéréotypée.

Au deuxième chapitre, nous nous intéresserons à la représentation de la sexualité dans le roman. Celle-ci est essentiellement vécue sous le mode de la violence ou sous celui du viol. Nous établirons d'abord le portrait de la vie sexuelle de Christine, puis celui de Renata, son avatar fictif. L'étude de la vie sexuelle de Christine et de Renata nous fera constater que deux visions de la sexualité sont exploitées chez Aquin: l'une traditionnelle et négative, l'autre égalitaire, mais profanatrice. Ensuite, nous dresserons le portrait de l'expérience du viol de Christine, ainsi que celui de Renata. Nous pourrions alors remarquer que si Christine subit le viol de façon complaisante et masochiste, puisqu'elle en jouit, il en est autrement pour Renata, qui incarne la victime sans équivoque d'un crime sexuel montré comme étant condamnable. Parvenue à ce stade, nous effectuerons une synthèse de la sexualité mise en scène dans *L'Antiphonaire*. Cette synthèse sera divisée en deux parties. D'une part, nous verrons que si la représentation de la vie sexuelle de Christine obéit en grande partie aux conventions patriarcales, étant donné que l'héroïne est désignée comme un objet soumis au désir agressif de l'homme, celle de Renata s'en éloigne, sans toutefois pouvoir y échapper totalement. Si la vie sexuelle de la jeune fille est vécue sous le mode de la fusion avec l'Autre, le désir sexuel est en effet lié à l'animalité. D'autre part, l'étude de l'expérience du viol des deux femmes nous mènera à établir que, dans le cas de Christine, Hubert Aquin

reconduit bon nombre de mythes sur le viol et sur le masochisme inné de la femme, qui sont véhiculés dans la sexualité patriarcale et la littérature érotique. Cependant, en ce qui concerne l'expérience du viol de Renata, nous pourrions voir qu'elle sous-tend une critique de type féministe, puisqu'il y a absence de complaisance et de masochisme de la part de la victime. De plus, le geste du violeur est sanctionné. Nous constaterons alors qu'il y a double discours sur le viol dans le roman. Hubert Aquin soutiendrait en effet un point de vue patriarcal, ainsi qu'un point de vue féministe sur le viol. Enfin, nous tenterons de comprendre la mise en place de ce double discours dans *L'Antiphonaire* en nous interrogeant sur le comportement ambivalent de Christine face à la violence sexuelle.

Notre dernier chapitre sera finalement consacré à l'emprunt d'une voix narrative *au féminin* dans *L'Antiphonaire*. Nous nous intéresserons d'abord à l'étude du fondement du pouvoir discursif de Christine, qui est l'énonciatrice principale du roman. Nous verrons que la narratrice s'affiche comme l'auteure d'un journal intime, comme une femme scientifique qui prépare une thèse en médecine et comme une écrivaine qui rédige un roman historique. Elle jouit donc d'une grande autorité qui est toutefois minée d'autres manières.

Ensuite, nous soulèverons les marques de la présence des trois modalités de conceptualisation du genre, définies par Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, qui émergent du discours féministe formulé par Christine, soit les modèles « patriarcal » (ou « traditionnel »), « féministe » (ou « moderne ») et « postmoderne ». Nous constaterons que l'utilisation d'une voix féminine permet à Aquin d'explorer une certaine conception de la féminité. Ainsi, l'oscillation entre les représentations patriarcale et moderne de la femme servirait à dénoncer l'urgence de s'ouvrir à une nouvelle définition des genres, processus qui est d'ailleurs entrepris par le romancier, qui, en s'appropriant l'identité d'une femme, bouleverse les conventions figées du système sexe/genre.

L'étude du journal intime de la narratrice nous permettra par la suite de voir qu'Hubert Aquin, en utilisant la voix de Christine, entre dans la subjectivité d'une femme victime de violences et d'humiliations, qui ne pourra sortir indemne des épreuves qu'elle subit. L'étude du récit fictif rédigé par l'héroïne nous conduira également à établir en quoi consiste un

« roman de femme » aux yeux de celle-ci. Nous verrons que le récit de Christine, qui se déroule en Italie, à l'époque de la Renaissance, et qui met en scène Renata et Antonella, deux femmes perçues comme des objets aliénés, peut se lire comme une mise en abyme de sa propre vie.

Étant donné que deux autres voix narratives, celle de Suzanne, qui est l'épouse de Robert, puis celle de Franconi, participent à la narration de *L'Antiphonaire*, nous nous intéresserons aussi à l'impact du relais narratif effectué par ces deux protagonistes sur le propos et la forme du roman. L'analyse de la postface du roman signée par Suzanne révélera un autre point de vue sur l'histoire de Christine, tandis que l'analyse de la lettre de suicide de Franconi, qui clôt *L'Antiphonaire*, dévoilera la présence d'une voix narrative masculine en souffrance chez Aquin.

Enfin, l'ensemble de ces enjeux narratifs nous aidera à mieux comprendre le paradoxe de la représentation de la femme, dans le roman, qui se trouve à la fois objet (de l'homme et du discours) et sujet (de la parole). Nous concluons donc ce chapitre par l'étude des effets de l'utilisation d'une voix narrative au féminin et du travestissement. Nous constaterons alors que si la pratique du travestissement narratif permet au romancier de renforcer les stéréotypes du féminin, elle lui permet également de faire entrer la femme dans la modernité et, surtout, d'établir un diagnostic sur l'impasse de la conceptualisation figée des identités de sexe/genre, qui engendre l'incapacité relationnelle de l'homme et de la femme.

En somme, l'étude de la construction sociale du genre, de la représentation de la sexualité et de la voix narrative au féminin, dans *L'Antiphonaire*, nous mènera à présenter une réflexion sur les liens entre violence, textualité et identités sexuelles chez Aquin. Étant donné qu'il met en scène une femme stéréotypée, dominée et violentée, le romancier offre une vision négative du sexe féminin. En contrepartie, puisqu'il tente de faire entrer la femme dans la modernité (en lui conférant un statut de scientifique et d'écrivaine et en lui attribuant une grande autorité narrative), le romancier s'ouvre à une nouvelle définition de la féminité, qui est maintenant désignée sous le signe de l'autonomie et de l'autorité. De plus, le fait qu'Hubert Aquin s'approprie l'identité sexuelle d'une femme, au moyen du travestissement

narratif, indique que les identités sexuelles traditionnelles sont remises en cause. Au terme de cette analyse, nous aurons donc mis en lumière les nombreux paradoxes de la conceptualisation du genre dans *L'Antiphonaire*, œuvre à la fois fortement traditionnelle à cet égard et profondément novatrice.

CHAPITRE I

LA CONSTRUCTION SOCIALE DU GENRE

Pour mieux comprendre la conceptualisation du genre (les rapports entre les hommes et les femmes, le masculin et le féminin) dans *L'Antiphonaire*, notre mémoire adoptera une approche relevant des études sur le genre (études féministes et études des hommes). Nous verrons alors que les constructions de la féminité et de la masculinité chez Aquin perpétuent une vision dualiste des sexes en exploitant les stéréotypes associés à la femme et à l'homme, ainsi que certains archétypes du féminin. Toutefois, l'exacerbation même de l'opposition homme/femme laisse percevoir une critique implicite des identités sexuelles figées.

Notre premier chapitre sera donc consacré, dans un premier temps, à l'étude des théories sur la construction sociale de la féminité (Simone de Beauvoir, Kate Millett et Colette Guillaumin), puis de la masculinité (Georges Falconnet et Claudine Lefacheur, Élisabeth Badinter, Guy Bouchard et Ariane M. Djossou). Comme le masculin se pense comme le contraire du féminin et vice versa, nous serons ensuite amenée à étudier l'interaction du masculin et du féminin sur le mode dichotomique par le biais des théories de Françoise Héritier, de Nancy Huston et de Chantal Chawaf. Les études sur la conception dualiste des sexes nous mèneront alors à voir comment les valeurs symboliques du masculin et du féminin (Alice Jardine) sont directement liées à l'élaboration de supposés traits de caractère des hommes et des femmes dans le réel (Marc Préjean). Nous verrons par la suite que le mythe de l'« éternel féminin » émane également de la construction culturelle du féminin. Les études de Mireille Dottin-Orsini et de Nina Auerbach, consacrées aux archétypes de la féminité, nous permettront de mettre en lumière la pérennité du discours misogyne dans la littérature.

Ces bases théoriques posées, nous nous intéresserons à la construction de la féminité et de la masculinité dans *L'Antiphonaire*. Nous verrons d'abord que la représentation du féminin se fait, en partie, au moyen de l'usage de stéréotypes issus de la culture patriarcale et qui justifieraient l'assujettissement de la femme. Ensuite, comme il serait réducteur d'affirmer que l'identité féminine, chez Aquin, est exclusivement dépeinte sous le signe de l'exploitation de stéréotypes patriarcaux, il sera question de la mise en scène d'archétypes du féminin. Ainsi, nous constaterons que la représentation de la femme donnée dans le texte est doublement codifiée : elle dérive en effet de stéréotypes et d'archétypes tout en échappant en partie aux deux dans le cas de Christine.

En second lieu, nous dresserons le portrait de la masculinité illustrée dans *L'Antiphonaire*, qui reconduit, pour l'essentiel, les stéréotypes attribués au masculin. L'agressivité étant montrée comme le trait fondamental du caractère de l'homme, nous serons amenée à traiter de l'origine et des contrecoups de la violence qu'exercent les protagonistes masculins du roman.

Étant donné le dualisme qui oppose les sexes, une relation harmonieuse entre l'homme et la femme, tous deux victimes de leur identité sexuelle immuable, semble impossible à édifier dans l'univers dramatique de *L'Antiphonaire*. La tentative de fusion avec le sexe opposé qu'implique, chez Hubert Aquin, la rencontre sexuelle est en effet une quête impossible, menant à la destruction de l'autre et même à l'autodestruction pour les personnages du romancier, qui se livrent maintes batailles pour tenter de se conquérir.

1.1 Théories de l'identité sexuée

1.1.1 La construction de la féminité

Dans *Le deuxième sexe*, publié en 1949, Simone de Beauvoir a été l'une des premières à montrer que la féminité est socialement fabriquée et qu'elle est fondée sur des stéréotypes et des mythes. Selon l'auteure, cette image de la femme, qui est un produit élaboré par la

civilisation, est à la base d'une hiérarchie sociale entre les sexes, où l'homme est la norme, alors que la femme incarne l'Autre, qui n'existe qu'en rapport avec l'Un. Or, cette hiérarchie entre les sexes entraîne nécessairement l'oppression de la femme : les hommes prétendent qu'« elle a voulu la destinée qu'ils lui ont imposée » (t.2, p. 649). Selon Beauvoir, il s'agit non pas d'un choix mais de l'apprentissage forcé de sa condition infériorisée, proposition de laquelle découle la célèbre citation de l'auteure : « On ne naît pas femme : on le devient » (t.1, p. 285). En imposant la passivité à la femme, on aurait enseigné à celle-ci à accepter l'autorité masculine. Enfin, si la femme renonce à sa subjectivité propre en se faisant objet de l'homme, ce sacrifice est toujours exercé dans le but de plaire à l'autre ; puisqu'elle fait face à de nombreux obstacles dans sa quête d'autonomie (conditionnement, occasions de formation réduites, restrictions professionnelles et juridiques, etc.), la femme a tout avantage à se faire objet (d'où ce que Simone de Beauvoir appelle « le mariage comme carrière »). Mais se faire objet implique de devenir passif. C'est donc le chemin de l'aliénation.

Une vingtaine d'années plus tard, Kate Millett proposera sa théorie sur la politique sexuelle, exposée dans *La politique du mâle*, où « le terme "politique" se réfère aux rapports de force, aux dispositions par l'intermédiaire desquelles un groupe de personnes en contrôle un autre » (p. 37). La politique du mâle est donc un ensemble de mesures que pratique le groupe dominant (les hommes) sur le groupe dominé (les femmes). Selon Millett, la politique du mâle se manifeste dans diverses pratiques et divers éléments discursifs de la société, le tout destiné à justifier et à perpétuer le conditionnement patriarcal. L'idéologie patriarcale est entre autres véhiculée par des œuvres centrales de la littérature occidentale masculine, qui constituerait un outil d'oppression des femmes, dans la mesure où elle banalise et érotise la domination masculine. En outre, selon Millett,

[l]a force patriarcale s'appuie aussi sur une forme de violence dont le caractère est spécifiquement sexuel et dont le viol est la réalisation la plus complète. [...] Dans le viol, l'agression, la haine, le mépris, le désir de briser ou de violer la personnalité d'autrui, prennent une forme parfaitement appropriée à la politique sexuelle (p. 58-59).

La mainmise masculine sur la femme atteint donc dans la violence sexuelle sa plus haute expression.

Dans *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Colette Guillaumin soutient que la distribution actuelle des pouvoirs n'est ni naturelle, ni irréversible. D'après l'auteure, qui défend l'idée que « l'invention de la nature ne peut pas être séparée de la domination et de l'appropriation d'êtres humains¹ » (p.193), le discours de la nature – l'idée que la masculinité et la féminité sont innées – est un des moyens principaux d'instaurer et de garantir la hiérarchie entre les sexes, ainsi que la mainmise masculine sur les femmes. Selon Guillaumin, les femmes forment aujourd'hui encore un groupe dominé :

La co-occurrence de l'assujettissement, de la sujétion matérielle, de l'oppression d'un côté et du discours hautement intellectualiste de la Nature, grande organisatrice et régulatrice des rapports humains, de l'autre, est aujourd'hui principalement « portée » par la classe des femmes (p. 61).

Démystifier le discours de la nature est donc une tâche primordiale du féminisme actuel.

Des théories que nous venons de nommer, se dégagent un certain nombre de constantes : la féminité est une construction sociale ; elle a servi à effectuer et à maintenir l'oppression des femmes ; divers moyens discursifs (les stéréotypes, la littérature, le discours de la nature) et sociaux (l'éducation, l'interdiction professionnelle, la violence) servent à perpétuer la domination masculine. Les femmes étant le sexe dominé et les hommes, le sexe dominant, nous nous intéresserons aux fondements de l'autorité masculine. Au risque de la tautologie, on peut voir en la virilité la « norme-étalon » de la masculinité :

Un terme à lui seul exprime ce que doit être la condition des « vrais hommes » : virilité. Terme général, puisqu'il renvoie à l'ensemble des caractères attribués à la classe des hommes (activité, agressivité, force, contrôle, rationalité, compétitivité, conquête, exigence, protection, etc.), et spécifique, puisqu'il peut servir à qualifier de « viril » tout discours ou comportement conforme à ces attributs [...] (Préjean, 1994, p. 85-86).

C'est autour de la notion de virilité comme élément fondamental de la constitution de l'homme que s'élaborent les théories sur la construction sociale de la masculinité que nous allons maintenant aborder.

¹ Guillaumin étudie aussi la manière dont le concept de « race » justifie l'esclavage.

1.1.2 La construction de la masculinité

Auteurs d'une étude pionnière en la matière, Georges Falconnet et Claudine Lefaucheur montrent, dans *La fabrication des mâles*, que l'idéologie masculine s'articule autour de trois grandes valeurs : « puissance, pouvoir et possession » (p. 71). C'est sur ces valeurs, selon les théoriciens, que repose le fondement de la virilité, qui, à l'inverse de la féminité, conçue comme un état naturel à préserver², « n'est jamais acquise, jamais assurée » (p. 34). La virilité, telle que pensée par les auteurs, est toujours à conquérir : « il faut sans cesse la manifester » (*ibid.*). Selon la caractérisation sociale dépeinte par Falconnet et Lefaucheur, il faut *demeurer* femme et *devenir* homme. On voit bien la passivité attribuée à la première et l'activité au second.

L'idée que l'agressivité est imposée aux hommes comme une valeur essentielle est capitale chez Falconnet et Lefaucheur. Ils affirment que l'homme est préparé à pratiquer des rapports de domination, alors que la femme est conditionnée à s'y soumettre. C'est par la possession que l'homme exerce son pouvoir sur les femmes, objets de consommation masculine, et c'est par le sexe que l'homme « imprime » sa marque sur celles-ci. Pour les deux auteurs, la virilité est un « *mythe terroriste* », puisque l'homme doit sans cesse faire ses preuves : « toute vie d'homme est placée sous le signe de la *surenchère permanente* » (p. 71). Le *devenir* homme réside, par conséquent, dans l'aptitude de ce dernier à attester sa virilité face à la femme, notamment par la sexualité, parfois violente.

Dans *XY. De l'identité masculine*, Élisabeth Badinter revient à l'idée selon laquelle être un homme exige un effort qui n'est pas demandé de la femme ; elle définit la masculinité comme une réaction et une protestation virile face à la mère toute-puissante de l'enfance et aux femmes en général. L'homme viril, d'après Badinter, incarne l'activité : il doit prendre, posséder et s'affirmer par la force, s'il le faut, alors que l'identité féminine est associée au fait d'être passive, docile, possédée et soumise. Toutefois, l'auteure souligne la face sombre de l'identité masculine traditionnelle. En effet, selon Badinter, l'homme construit en rupture

² On note ici l'idée d'une féminité innée (discours de la nature).

avec le féminin est un « homme dur », qui s'affiche comme « un catalogue des pires stéréotypes masculins : obsédé par la concurrence, attaché à la performance intellectuelle et sexuelle, sentimentalement handicapé, content et sûr de lui, agressif, alcoolique, incapable de s'engager à l'égard d'autres personnes » (p. 194). Le bilan de la condition masculine effectué par Badinter mène finalement celle-ci à conclure que « le système a accouché d'un homme mutilé incapable de réconcilier X et Y, son héritage paternel et maternel » (p. 185). C'est donc la crainte de la passivité et de la féminité (appréhension qui est définie par l'auteure comme la plus puissante et la plus refoulée de l'homme) qui conduirait celui-ci à vouloir continuellement affirmer son identité masculine, au moyen d'actes considérés comme *virils*.

Enfin, Guy Bouchard et Ariane M. Djossou, dans *Regards sur l'homme, la masculinité et leurs théorisations*, soulignent que la masculinité ainsi construite est fortement contraignante pour l'homme, qui se voit « obligé de réprimer une grande part de ses émotions et sentiments » (p. 18) et qui « ne peut s'affirmer faible, se déclarer vaincu ou être incapable d'entreprendre de grandes actions » (*ibid.*).

Résumons la pensée de ces auteurs : la masculinité, comme la féminité, est socialement construite. Elle prend la forme d'une virilité à prouver sans cesse, elle naturalise l'agressivité, voire la violence masculine, et rend problématique la relation amoureuse. L'homme aussi serait victime de la construction sociale du genre, mais il en tire tout de même des bénéfices concrets. Il sera maintenant question de l'interaction du masculin et du féminin sur le mode dichotomique. Nous verrons alors autour de quelles valeurs prétendument masculines et féminines s'élabore la pensée patriarcale.

1.1.3 L'interaction du masculin et du féminin : un mode dichotomique

Dans *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Françoise Héritier suggère que le langage dualiste sert à soutenir une idéologie traduisant des rapports de force entre les sexes. Selon l'auteure, la valence différentielle des sexes « exprime un rapport conceptuel orienté, sinon toujours hiérarchique, entre le masculin et le féminin, traduisible en termes de poids, de temporalité (antérieur/postérieur), de valeurs » (p. 25). Les traits associés aux femmes sont,

en grande partie, marqués de façon négative ou dévalorisée, tandis que ceux liés au masculin sont positifs ou valorisés. Le langage dualiste suppose donc la suprématie du masculin et, par conséquent, l'assujettissement du féminin, ce qui mène Héritier à établir le constat suivant : « Il y a donc un sexe majeur et un sexe mineur, un sexe "fort" et un sexe "faible", un esprit "fort" et un esprit "faible". Ce serait cette "faiblesse" naturelle, congénitale, des femmes qui légitimerait leur assujettissement jusque dans leurs corps » (p. 207). La subordination du sexe féminin trouverait alors sa justification dans l'existence de la pensée dualiste, binaire.

Nancy Huston, dans *Journal de la création*, rappelle que malgré leur potentiel nocif, les dichotomies sont nécessaires. En effet, « les distinctions continuent d'être utiles, voire indispensables : renoncer à faire la différence entre sujet et objet serait renoncer à parler » (p. 298). Les dichotomies deviennent néfastes en raison de leur superposition mécanique et de la notion de hiérarchie qui en découle. Par exemple, les hommes et les femmes existent, le corps et l'esprit aussi ; en revanche, déclarer le corps inférieur à l'esprit et l'associer au féminin est problématique. Selon Chantal Chawaf, dans *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*, la dualité corps/esprit « empêche la fusion du féminin et du masculin » (p. 119). De plus, elle engendre le machisme de l'homme, pour qui l'assimilation du corps féminin au péché, idéologie issue du christianisme, a pour conséquence de lui faire craindre le corps de la femme.

Mais quelles sont les valeurs « masculines » et « féminines » en question? Voyons comment se construit la pensée binaire patriarcale. Dans *Gynesis. Configurations de la femme et de la modernité*, Alice Jardine propose une nomenclature des valeurs symboliques du masculin et du féminin, dont nous avons retenu les traits essentiels afin d'élaborer le tableau suivant :

Tableau 1.1

Les valeurs symboliques
du masculin et du féminin

Masculin	Féminin
Esprit	Corps
Culture	Nature
Intelligible	Sensible
Activité	Passivité
Soleil	Lune
Jour	Nuit
Intellect	Sentiment
Forme	Matière
Même	Autre

Source : Alice Jardine. *Gynesis. Configurations de la femme et de la modernité*. Traduit de l'américain par Patricia Baudoin. Coll. « Perspectives critiques ». Paris: Presses universitaires de France, 1991, p. 84

L'auteure commente ainsi l'énumération des dichotomies du masculin et du féminin :

Cette liste est sans fin. Mais lorsque les structures fondées sur ces dichotomies ont commencé à vaciller, cela a mené nécessairement à une exploration intense des termes non attribuables à *l'Homme* : les espaces *en-soi*, de l'Autre, en dehors de l'histoire – le féminin (p. 84).

Pour Jardine, la déconstruction des dichotomies est un préalable indispensable à l'avènement d'un monde moderne où le féminin serait enfin valorisé.

Des valeurs symboliques du masculin et du féminin, énoncées par Alice Jardine, découlent, à un niveau plus concret, les traits de caractère supposés réels des hommes et des femmes dans l'idéologie patriarcale. Marc Préjean, dans *Sexes et pouvoir. La construction sociale des corps et des émotions*, critique l'existence de traits de caractère attribués à l'homme et à la femme comme s'il s'agissait d'un fait de nature :

Ces caractères des sexes alimentent une foule de représentations, de symboles et de modèles. Ils « agissent » sur et par les individus des deux sexes en mêlant leur abstraction – ce qui est au principe de ces caractérisations – à des formes et des comportements concrets visibles, cet ensemble abstrait/concret se parant de « naturel » afin de fonder l'adhésion en la croyance de leur irréductible réalité et légitimité (p. 46).

Un tableau synthèse regroupant les principaux traits de caractère attribués à chaque sexe fait ressortir les stéréotypes associés à l'homme et à la femme :

Tableau 1.2

Les traits de caractère de l'homme et de la femme dans le réel

Homme	Femme
Masculinité, virilité	Féminité
Activité	Passivité
Agressivité	Réceptivité, bonté
Sadisme	Masochisme
Dureté, brutalité	Douceur
Force, fermeté, rigidité	Tendresse, gentillesse, délicatesse
Contrôle, froideur	Faiblesse, docilité
Raison, rationalité, logique, intelligence	Émotivité, intuition, sensibilité,
Compétition, rivalité, confrontation	Coopération, partage, harmonie, bonté
Guerre, conquête	Paix
Infidélité	Fidélité
Sujet	Objet
Puissance	Impuissance
Connaissance	Ignorance
Ordre	Désordre
Esprit	Chair, matière
Culture	Nature
Être	Paraître
Adulte, maturité	Enfance
Activité publique	Activité privée, domestique
Indépendant, autonome	Dépendant
Statut supérieur	Statut subalterne
Direction, initiation, guide de l'action	Obéissance, soumission, subordination
Prédateur	Proie, victime

Source : Marc Préjean, *Sexes et pouvoir. La construction sociale des corps et des émotions*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1994, p. 47-48

Selon l'auteur, ces stéréotypes sont nuisibles pour chacun des sexes puisqu'ils les réduisent à appartenir à des classifications immuables qui les condamnent à *être ainsi faits* :

[...] les catégories d'« homme », de « femme », de « masculin » et de « féminin », etc. sont des catégories auxquelles sont identifiées, assignées et réduits tous les êtres humains, mais qui ne nous permettent jamais de connaître ce que les individus ont d'unique, de particulier. Plus encore, ces catégorisations exercent une violence sur chaque individu par leur refus d'écouter leur irréductible particularité (p. 57).

L'ébranlement du code justifiant les comportements et rapports de l'homme et de la femme envers l'autre sexe est donc fondamental puisqu'ainsi, les relations de pouvoir entre les sexes tendraient à s'effacer ; tous les êtres pourraient revendiquer leur caractère unique.

Les stéréotypes visent donc des traits de caractère et des comportements liés à chacun des sexes dans le réel. De manière coexistante et parfois contradictoire (par exemple, le stéréotype de la faiblesse et de la douceur féminines va à l'encontre de l'archétype de la femme fatale, puissante et néfaste), il existe des archétypes du féminin, c'est-à-dire des figures plus abstraites, voire mythiques, plus grandes que nature.

1.1.4 Les archétypes du féminin

Fait intéressant, il n'y a pas, de la même façon, des archétypes du masculin (par exemple, une figure de l'homme « de bien » opposée à une figure de l'homme « de mal »). Comme les systèmes symboliques ont été élaborés pour l'essentiel par les hommes, c'est la femme, l'Autre, qui est ainsi catégorisée. Le concept d'« éternel féminin » dérive directement d'une volonté de hiérarchisation des sexes. Tel que vu plus tôt avec Simone de Beauvoir, qui s'oppose à une conception essentialiste du genre, le féminin est une entité culturellement construite. Ainsi, pour Beauvoir, le mythe de l'« éternel féminin » doit être saisi « dans l'ensemble du conditionnement économique, social et historique de la femme » (1949, t. 2, p. 483) puisqu'il s'explique par la situation de celle-ci.

La littérature du XIX^e siècle exploite de manière particulièrement puissante l'idée d'un « éternel féminin ». Mireille Dottin-Orsini a étudié, dans *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, la représentation traditionnelle de la femme dans les arts. Selon elle,

[l]a littérature de la deuxième moitié du XIX^e siècle dit clairement que la femme fait peur, qu'elle est cruelle, qu'elle peut tuer. Il ne s'agit plus en effet de l'Ange, de la Muse ou de la Madone – images trop souvent retenues comme les seules représentations de la femme au XIX^e siècle (p. 16).

Toutefois, l'auteure constate que si certains écrivains de l'époque romantique continuent à chanter les louanges de la Madone, « célébrant la femme (c'est-à-dire la mère potentielle) comme étant *naturellement* bonne » (p. 16-17), d'autres soutiennent avec autant de ferveur « que la femme (c'est-à-dire l'objet du désir) est, tout aussi naturellement, vouée à la fausseté et à la cruauté, le mensonge à la bouche et les mains tachées de sang » (*ibid.*). Dans la littérature fin-de-siècle, la femme éternelle est donc ou bien l'Ange, ou bien la Bête. L'entre-deux, l'espace de la simple humanité, lui est interdit.

Nina Auerbach, dans *Woman and the Demon*, s'attarde aussi, entre autres, à l'ange et au démon, soulignant leur étroite parenté : « the demonic angel rises from within the angel in the house » (p. 186). Selon Auerbach, la fonction de la femme *angélique et démoniaque* est d'engendrer le désordre : « As angelic demon, she becomes the source of all shaping and creative power, dropping the mask of humility as she forecasts apocalyptic new orders » (p. 185).

La femme fatale est, par ailleurs, une icône fondamentale pour les écrivains du romantisme. Mireille Dottin-Orsini fait remarquer que l'archétype de la femme qui tue « se confond également avec la mégère, version peu décorative mais redoutable de celle qui gâche une vie d'homme, avec la dépravée à l'immoralité contagieuse, avec la trop belle au néfaste pouvoir » (p. 17). Ainsi, la femme fatale prend le visage de la femme *fatale-à-l'homme*, « incarnant le destin de l'humanité masculine sacrifiée sur l'autel de l'Espèce. Elle attend sa proie dans l'ombre avec une tranquillité proprement divine » (p. 17-18). C'est la fatalité qui guide celle-ci et qui fait d'elle « l'instrument de forces qui la dépassent » (*ibid.*).

La femme fatale est liée au crime, dans lequel elle dépasserait en horreur l'homme : « Les crimes les plus atroces sont presque toujours l'œuvre de la femme [...]. Cherchez la femme : la meurtrière est cachée, mais toujours là [...] » (p. 252). Cet extrait du texte *Le jardin des supplices*, publié par Octave Mirbeau en 1899, est cité par Dottin-Orsini afin d'illustrer l'abjection attribuée à la femme qui sort du rang. Même si le nombre de femmes meurtrières est de loin inférieur au nombre d'hommes coupables des mêmes crimes, « cette infériorité n'est qu'une impression superficielle : elles sont "infiniment pires" que les hommes

criminels, l'horreur de leurs forfaits compensant, en quelque sorte, leur petit nombre » (p. 267). Ainsi, la criminalité féminine revêt une signification encore plus monstrueuse que la criminalité masculine. Enfin, Dottin-Orsini note que la prostitution fait également partie de la notion de crime féminin. Chez les héroïnes de la littérature fin-de-siècle, époque de la décadence, « le mal est toujours le sexe » (p. 179) et les femmes qui manifestent le désir de s'émanciper sexuellement sont comparées à des prostituées qui se sont jetées dans la honte.

Mais quelle pertinence ont ces archétypes pour l'étude d'un roman des années 1960? Malgré les changements sociaux dont Hubert Aquin prend acte dans *L'Antiphonaire*, les archétypes ont la vie longue :

Il y a une remarquable pérennité du discours misogyne, d'autant plus évidente que nos auteurs aiment citer leurs prédécesseurs, et se situer ainsi dans une tradition qui les conforte et les excuse [...]. Ainsi la parole masculine ressasse-t-elle un Éternel Féminin qu'elle a forgé et qu'elle polit sans cesse (Dottin-Orsini, 1993, p. 22).

Nous verrons qu'en effet, le romancier prend plaisir à jouer avec ces archétypes. Ces bases théoriques posées, il sera maintenant question de la construction du féminin et du masculin dans *L'Antiphonaire* d'Hubert Aquin.

1.2 La construction du genre dans *L'Antiphonaire*

1.2.1 Le féminin : entre stéréotypes et archétypes

Les stéréotypes du féminin

Portrait de Christine

Nous proposons de considérer Christine Forestier, personnage central et narratrice principale de *L'Antiphonaire*, comme une figure féminine marquée par une forte ambivalence. Christine est en effet présentée comme une femme revendiquant son épanouissement professionnel, intellectuel, amoureux et sexuel, mais elle est aussi montrée comme une femme écrasée par son assujettissement sociosexuel et qui se complaît dans cet état. L'identité sexuelle incarnée par l'héroïne est donc paradoxale puisque celle-ci oscille entre deux statuts : celui de femme « féministe » (ou « moderne »)³ et celui de femme « patriarcale » (ou « traditionnelle »)⁴. Au début du roman, dans les quelques pages racontées par un narrateur omniscient avant qu'elle ne prenne la parole, Christine est d'abord dépeinte comme une femme ayant vécu sa jeunesse sous le signe de l'émancipation, ce qui ne plaît pas à son mari, Jean-William :

[...] elle avait vécu librement, en découvrant librement la vie. Amants, amis, grands coups de foudre, aventures plus ou moins libératrices : c'était monnaie courante et cela le demeure. Mais Jean-William, sensibilisé anormalement à ce sujet, était demeuré particulièrement ombrageux quant aux épisodes amoureux de la vie antérieure de Christine... (p. 12).

³ Tel que nous l'avons vu plus tôt, selon Boisclair et Saint-Martin, le modèle « féministe » (ou « moderne ») dérive d'une volonté de « revaloriser le féminin dans une quête d'égalité et de remettre en question l'idée d'une essence féminine qui justifierait la domination masculine » (2006, p. 7-8).

⁴ Pour les auteures, nous l'avons également relevé, le modèle « patriarcal » (ou « traditionnel ») est celui qui « définit comme un fait de Nature la division bicatégorique des sexes, qui entraîne à son tour une diversité des rôles sociaux et une hiérarchie des valeurs symboliques suivant ce modèle » (2006, p. 7).

Notons que le narrateur omniscient déclare que la vie de Christine n'avait alors rien « d'anormal ». Son émancipation est même considérée comme étant banale (« c'était monnaie courante et cela le demeure »). Cependant, il critique l'attitude de Jean-William, « anormalement » jaloux⁵. Alors étudiante en médecine, l'héroïne désirait mener une existence où soit de libération sexuelle et ambition de faire carrière à titre de médecin sont réclamées. Patricia Smart souligne que les aspirations de Christine reflètent les idéaux retrouvés dans le discours féministe à la fin des années 1960 :

Dans ses choix existentiels, Christine partage certains des partis pris féministes de l'époque de la composition du roman. C'est la femme qui veut tout – épanouissement intellectuel, professionnel et physique – une femme qui est déjà médecin (bien qu'elle ne pratique plus) et qui rédige une thèse sur la science médicale du XVI^e siècle (1992, p. 220-221).

L'héroïne d'Hubert Aquin personnifie effectivement la femme érudite et intellectuelle, étant donné ses études en médecine ainsi que sa volonté de rédiger une thèse. Son choix de carrière indique qu'elle est une femme de tête qui aspire à l'indépendance. En outre, il faut souligner que c'est Christine qui prend la parole dans le roman, par le biais de l'écriture de son journal intime et de la création d'un récit fictif inclus dans le texte. Le pouvoir discursif conféré à l'héroïne lui procure donc une certaine forme d'autonomie, question qui fera l'objet de notre dernier chapitre.

Toutefois, Smart, dans son analyse, se demande si Christine « doit être punie d'une ambition si démesurée » (*ibid.*). C'est que l'héroïne affirme avoir quitté la pratique de la médecine à cause de Jean-William. On apprend en effet qu'à la suite d'une aventure avec un professeur américain en médecine, Christine est tombée enceinte. Un autre médecin a accepté de lui faire subir un avortement en échange de faveurs sexuelles. Il a effectivement consenti à pratiquer l'intervention mais a exigé de Christine qu'elle continue à le voir, croyant la « tenir par une sorte d'obligation déontologique » (p. 89). L'héroïne a voulu dénoncer l'homme au Collège des Médecins. Mais le médecin, apparemment de mauvaise foi, lui a fait du chantage

⁵ Nous reviendrons, au deuxième chapitre, au jugement porté par Jean-William au sujet de l'émancipation de Christine durant sa jeunesse.

à propos de son avortement (on suppose qu'il menaçait Christine de tout raconter à Jean-William). On peut donc établir que c'est le fait d'avoir un corps de femme (d'être susceptible de vivre une grossesse non désirée avec toutes ses suites) qui a tenu Christine à distance de la réussite professionnelle.

Montrée comme une femme opprimée et, par surcroît, battue régulièrement par son mari, Christine incarne, en grande partie, les principaux traits de caractère féminins dérivant de l'idéologie patriarcale énumérés par Marc Préjean dans le tableau synthèse que nous avons présenté plus tôt. En effet, l'héroïne personnifie la passivité, la soumission, la docilité, le masochisme, la dépendance, l'impuissance, le paraître, la chair et l'objet. Victime de la violence de son mari, Christine attend « tout bonnement » (p. 23) la neuvième crise d'épilepsie de Jean-William. Elle décrit ainsi sa condition de femme battue : « Plus ça va, plus je me dis que Jean-William m'a frappée avec violence parce qu'il me méprisait [...] » (p. 256). À propos de son époux, elle renchérit : « À ses yeux, j'étais déjà une putain, une chienne, un être indigne de respect. Depuis – paradoxalement – je semble me conformer à cette image de moi : mon comportement me fait horreur. Et j'ai honte... » (*ibid.*). Christine semble donc se complaire dans l'humiliation que lui inflige Jean-William, et nous verrons qu'elle restera condamnée à vivre sous le joug de l'emprise de l'homme sur son corps. C'est le regard critique de l'homme (« à ses yeux, j'étais déjà [...] ») qui conditionne sa perception d'elle-même et entraîne une forte aliénation (honte et horreur de soi). Impossible de s'affirmer femme libre dans de telles conditions.

De plus, l'héroïne tente de rationaliser le comportement agressif de son époux. Elle justifie en effet les agissements violents de Jean-William en rapportant les conséquences désastreuses de la maladie dont il est victime⁶. Ainsi, elle plaint son mari en déclarant :

[...] pauvre mari que j'ai bel et bien choisi : au fond je ne lui en veux pas, c'est stupide de dire cela. Mais après tout, ce n'est pas tellement sa faute ; et demain, si je ne suis pas à

⁶ La question de la maladie de Jean-William, qui souffre d'une forme d'épilepsie, sera davantage explorée un peu plus loin. Mentionnons toutefois ici que les crises qui accompagnent cette maladie amènent Jean-William à battre violemment Christine.

côté de lui sur la plage, il comprendra que j'ai fui... mais il ne réussira pas à se souvenir de cette scène où il m'a démolie, battue, frappée (p. 53).

Christine légitime donc la violence de Jean-William et le tient pour non-responsable de celle-ci, étant donné que sa folie serait causée par son épilepsie. Au fond, le tempérament brutal de l'homme n'est pas sanctionné par l'héroïne, il est plutôt montré comme étant inévitable :

[...] je croyais de plus en plus que, depuis sa crise la veille, Jean-William s'était sérieusement désintégré : la violence avait éclaté d'abord au motel où j'avais subi une sorte de folie provisoire agressive. Je sais, d'après les traités de médecine, que certaines formes d'épilepsie s'accompagnent d'épisodes meurtriers ou suicidaires. Dans les deux cas, le dérèglement du comportement de l'épileptique incline à la destruction brutale de la vie, que ce soit la sienne propre ou celle d'un autre (p. 113).

Le comportement violent de Jean-William est donc expliqué d'un point de vue médical par Christine, qui souligne d'ailleurs la rareté du type d'épilepsie dont souffre son mari, Or, nous émettons l'hypothèse que le raisonnement scientifique de Christine provient de sa détermination à vouloir légitimer à tout prix les actions répréhensibles de Jean-William. Ses connaissances médicales servent à déresponsabiliser ce dernier et justifient sa volonté de rester avec lui malgré tout. En somme, c'est la femme battue qui a honte, alors que l'agresseur n'a rien fait de mal.

Le paradoxe de la condition féminine figurée par Christine tient donc du fait que, femme d'esprit, sa chair est complètement dominée par les pulsions agressives de l'homme. En elle, un puissant combat se livre entre son corps et son esprit. La chair l'emporte sur l'esprit, anéanti⁷. Tel que nous l'avons vu dans le tableau d'Alice Jardine qui présente les valeurs symboliques du masculin et du féminin, la division fondamentale entre l'homme et la femme se situe dans la dualité esprit/corps, le masculin étant associé à la raison, et la femme, à la chair. Nancy Huston et Chantal Chawaf ont tour à tour dénoncé la nocivité de la dichotomie esprit/corps, qui relègue la femme à un statut d'objet assujéti. Cependant, nous constaterons plus loin que si c'est le corps qui caractérise le sexe féminin chez Hubert Aquin, ce n'est

⁷ Le même constat, nous le verrons, s'applique à Jean-William, mais autrement.

pourtant pas l'esprit qui définit l'homme. Au contraire, ce sont l'absence de maturité et la violence aveugle qui qualifient le sexe masculin.

Délaissant peu à peu la rédaction de sa thèse et son ambition d'exercer à nouveau sa profession de médecin, Christine semble trouver son unique satisfaction dans la réalisation de ses désirs sexuels. Par exemple, malgré le fait qu'elle est terrifiée à l'idée que Jean-William, qu'elle a quitté, la retrouve et la tue, elle éprouve une folle envie de refaire l'amour avec lui : « Je ferais des bassesses pour qu'il vienne encore en moi » (p. 259). Notons que le désir féminin s'accompagne d'abaissement (« Je ferais des bassesses »). De plus, elle se sent humiliée face à Robert, son amant, qui refuse ses avances sexuelles : « [...] je n'étais plus celle qu'il aimait, mais une femme indécente qui forçait son désir sans réussir à le provoquer vraiment » (p. 84). Christine, après avoir tenté, en vain, de séduire Robert, avoue sans scrupule être dépendante des hommes au niveau sexuel et être habitée par un immense besoin de plaire au sexe opposé : « Je n'avais jamais mesuré que j'étais physiquement si dépendante du plaisir que j'éprouvais avec un partenaire » (*ibid.*). Subissant la jalousie de son amant, obsédé par le passé sexuel de sa maîtresse, Christine est victime de violence psychologique. Robert la contraint en effet à lui révéler tous les détails concernant sa vie sexuelle antérieure (la tentative de viol de son père, ses aventures, l'avortement qu'elle a subi, sa vie de couple avec Jean-William). L'héroïne, enfin, sera aussi victime de deux viols, qu'elle vivra sous le signe du masochisme (puisqu'elle jouira lors des agressions) et dont elle se tiendra responsable. La présentation de la sexualité de Christine (le déroulement de sa vie sexuelle et son expérience du viol) fera d'ailleurs l'objet du deuxième chapitre.

Ainsi, Christine est montrée comme une femme chez qui la faiblesse de la chair l'emporte sur la puissance de l'esprit. Elle n'exerce pas sa profession mais subit défaites et humiliations sans cesse, vivant tous les traumatismes sexuels féminins les uns après les autres : avortement, viol, violence physique et psychologique. Alors qu'au départ, son émancipation sexuelle (« elle avait vécu librement, en découvrant librement la vie ») devait lui permettre de s'épanouir, la situation s'est vite détériorée. Le désir féminin étant un marqueur d'autonomie,

Christine vit surtout l'aliénation par rapport à son corps sexué⁸. C'est à cause de ses désirs (voir le chantage lié à l'avortement) qu'elle ne peut exercer sa profession ; de même, c'est parce qu'elle désire Jean-William et, plus tard, Robert, qu'elle est prête à tout pour les garder (« Je ferais des bassesses »). Il faut aussi mentionner qu'ayant à peine quitté Jean-William, Christine est violée par un pharmacien. Elle ne peut donc pas être seule sans tomber sous l'emprise d'un autre homme. Perpétuelle victime, l'héroïne de *L'Antiphonaire* est toujours la cible de violences exercées contre son corps (la violence physique de Jean-William, le viol commis par le pharmacien, puis par un médecin). En somme, le corps sexué de Christine lui vaut coups et humiliations, comme si elle était punie d'avoir voulu être libre.

Même si elle est une femme savante, Christine se conforme toutefois, en grande partie, au stéréotype patriarcal qui fait de la femme un objet amputé de rationalité. Patricia Smart propose même que « [...] *L'antiphonaire* est un exemple dramatique de cette volonté de dégradation de la femme dont Christine elle-même accuse tous les hommes : ce n'est pas seulement la société qui punit Christine, c'est son créateur » (1992, p. 221). Chez Aquin, la représentation de la femme se fait également au moyen de l'utilisation d'archétypes du féminin. Voyons maintenant quels sont les archétypes mis en scène par le romancier.

Les archétypes du féminin

L'Antiphonaire entremêle plusieurs trames narratives⁹, dont celle de l'histoire contemporaine de Christine et le récit fictif de Renata Belmissieri et d'Antonella Zimara. Ce récit, qui se déroule au XVI^e siècle, en Italie, est écrit par l'héroïne et fait partie intégrante de la thèse qu'elle rédige. Nous verrons de quelle manière les deux avatars fictifs de Christine, ainsi que la figure de l'héroïne elle-même, personnifient certains archétypes du féminin.

⁸ Nous reviendrons, au chapitre deux, à la question de l'aliénation sexuelle de Christine.

⁹ En fait, trois trames principales composent le roman : l'histoire de Christine, le récit fictif de Renata et d'Antonella (qui comprend également le récit des hommes de leur vie), ainsi que celui de Jules-César Beausang, homme de science vivant aussi en Italie, au XVI^e siècle, qui s'intéresse aux problèmes médicaux de son époque. Selon Gilles Thérien, ce personnage est présenté comme une sorte de double de Paracelse.

Christine : la figure apocalyptique

Si la femme est montrée de façon stéréotypée dans *L'Antiphonaire*, elle est également dépeinte, en partie, comme l'incarnation des archétypes du féminin. Au-delà des clichés patriarcaux, le caractère de la femme est « éternel ».

Chez Hubert Aquin, l'archétype de la femme fatale, défini par Mireille Dottin-Orsini comme « l'être de l'excès » qui désire s'émanciper sexuellement, malgré l'assimilation du sexe au péché, sied à Christine au sens où celle-ci est désignée comme une femme excessive dans sa sexualité. Mais si l'héroïne revendique son droit à l'épanouissement sexuel, sa soif de libération engendre les pires désordres. D'une part, elle cause son aliénation face à son corps, tel que le signale Françoise Maccabée-Iqbal :

À la lumière de la discrimination dont souffre la femme et de l'exploitation dont elle est victime depuis un long temps, la libération sexuelle d'une Christine ou d'une Antonella s'éclaire. Lorsque la femme est réduite à n'être que corps et séduction, ce corps devient souvent lieu d'affirmation de sa liberté et lieu de commerce. Celle qui, toutefois, vit dans une étroite dépendance de son corps ou se contente de monnayer ses charmes semble condamnée à s'aliéner comme l'indiquent le déchirement de vivre de Christine, sa tragique solitude et le vide de son existence (1978, p. 195-196).

D'autre part, la volonté d'émancipation de Christine déclenche un cycle de violence qui entraîne la mort ou la déchéance de tous les hommes qui ont eu une liaison sexuelle avec elle. Si l'héroïne provoque la mort, c'est que son personnage obéit également à l'archétype de la femme fatale, décrite par Dottin-Orsini comme celle qui est « avant toutes choses, la femme « fatale-à-l'homme » (1993, p. 17). En effet, tous les événements de mort, de suicide ou d'accident qui bouleverseront de façon dramatique la vie des hommes du roman se rattachent à Christine.

Inconsciemment dangereuse pour l'homme, l'héroïne précipite le destin tragique des personnages masculins de *L'Antiphonaire*. De fait, Jean-William tue le pharmacien qui a violé Christine (croyant que celle-ci a eu une aventure avec l'homme). Par la suite, Jean-William tente de tuer Robert, l'amant de Christine, qui, survivant péniblement aux deux

attentats perpétrés contre lui, demeurera handicapé et impuissant. Enfin, Jean-William et Franconi, le médecin qui a également eu une liaison sexuelle avec l'héroïne, se suicident. On peut donc établir que se rapprocher de Christine, c'est se rapprocher peu à peu de la mort. Dans cet esprit, Maccabée- Iqbal suggère que, chez Aquin, l'empire du monde féminin « est celui qui provoque toutes les destructions » (1978, p. 195).

Toutefois, Christine n'est pas une femme fondamentalement mauvaise, au contraire d'Antonella, personnage fictif créé par l'héroïne, qui tue de sang-froid son mari et dont il sera question plus loin. Victime elle-même, Christine provoque pourtant la déchéance autour d'elle, empruntant les traits d'une figure apocalyptique, décrite ainsi par Gilles Thérien :

Christine, ce n'est pas la femme idéale du *Cantique des Cantiques*, mais son négatif de *L'Apocalypse*, la putain, celle qui se prostitue au tout venant, moyennant le philtre d'amour de la drogue – tous ces comprimés qui annoncent et permettent le viol. *L'intégrité* se désintègre. La profession médicale est abandonnée pour des raisons d'intégrité. La proportion est modulée par le mensonge, la trahison et le délire, par l'écart et le lien instaurés entre tous ces hommes et la mort qui les frappera. La *claritas*, sa fulguration principale, nous semble-t-il, c'est la mort, celle qui frappe de l'extérieur, toujours à travers le lien avec la femme, mais c'est aussi la mort contagieuse, celle qui vient de la sexualité féminine. La mort, c'est Christine qui, même morte, donne encore la mort, jamais la vie (1993, p. LVI-LVII).

Ainsi, une femme désirante est vite assimilée à une « putain » (même lorsqu'elle est violée) ; c'est le désir féminin, c'est la Femme qui cause le désordre et perd les hommes. Nous sommes loin ici de la vision féministe des premières pages du roman, de la femme libre et épanouie qui exerce sa profession et vit ses désirs. Christine est à la lettre une femme fatale, pour elle et pour les autres.

Christine est donc une femme qui donne la mort et qui décide aussi de mourir. Complètement anéantie physiquement et psychologiquement à la suite des violences physiques, sexuelles et psychologiques qu'elle a subies, l'héroïne se voit condamnée. Ici, à côté de la femme fatale, se profile une autre figure archétypale : la victime sacrificielle. Le suicide de Christine pourrait prendre la forme d'un sacrifice au sens où cette mort servirait à racheter les fautes des hommes commises à son égard. Anthony Wall affirme que le choix du

prénom de l'héroïne de *L'Antiphonaire*, Christine, évoque irrévocablement le Christ, figure sacrificielle par excellence¹⁰ :

Le nom de Christine renvoie à la narratrice de la plus grande partie du roman, mais il ne va pas sans rappeler le Christ car elle est métaphoriquement crucifiée à travers toute la violence qu'elle subit et elle est finalement tuée comme l'ont été d'ailleurs bon nombre de figures historiques qu'elle cite (1991, p. 139).

L'héroïne d'Hubert Aquin peut être envisagée comme une figure rédemptrice dans la mesure où elle endosse la culpabilité des méfaits dont les personnages masculins du roman sont responsables ; Christine choisit de mourir pour absoudre leurs péchés. Elle se considère en effet complice de la folie meurtrière de Jean-William, étant donné qu'elle n'a pas dénoncé son mari à la police. Elle se déclare même complice du viol commis par le pharmacien dont elle a été victime : « Ne me croyez pas irresponsable! » (p. 74). Mais le sacrifice de Christine est dérisoire : elle n'a pas de puissance rédemptrice, peut-être justement à cause de sa « nature » de femme fatale.

Maccabée-Iqbal, qui tente de trouver une signification au geste désespéré de l'héroïne, déclare que le suicide de Christine « suppose dès lors la renaissance dans un monde à créer de nouveau, monde où la personne sera libre de déterminer son existence » (1978, p. 220). En vérité, ce suicide laisse présager que la création d'une ère nouvelle est utopique. En se donnant la mort, l'héroïne interrompt la vie de l'enfant qu'elle porte, et à qui elle devait donner naissance le 25 décembre ou le 1^{er} janvier. Par conséquent, l'espoir de création d'un monde nouveau est avorté. Une seconde fois, Christine interrompt une grossesse et anéantit du même coup tout espoir de rédemption. La descendance est en effet impossible chez Aquin, pour qui l'avortement, selon Maccabée-Iqbal, « illustre l'impuissance à naître de l'être engouffré » (1978, p. 2). Pour Gilles Thérien, *L'Antiphonaire* traite de couples et d'impuissance à reformer la famille nucléaire : « Sans généalogie, sans descendance, c'est la

¹⁰ Plus généralement, Gilles Thérien souligne le fait qu'Hubert Aquin « affectionne ces noms à riches connotations bibliques... Dans *L'invention de la mort*, on trouve comme personnage principal Madeleine, qu'il qualifie de "rédemptrice" » (1993, p. XXX).

fin de l'histoire, c'est l'impossibilité, selon les notes d'Aquin à propos de Joyce [...] de s'inscrire dans le temps » (1993, p.VVI).

Christine incarne donc une double « nature » : elle est en même temps la femme fatale représentant une menace pour l'homme, c'est-à-dire une figure apocalyptique qui provoque la mort, et la femme-victime (celle qui est battue, violentée psychologiquement et violée) qui revêt les traits du bouc émissaire en s'offrant comme objet sacrificiel. Cette ambivalence de Christine, à la fois femme fatale et bouc émissaire, trouve un écho dans le récit fictif qu'elle écrit, situé en Italie au temps de la Renaissance, et qui a pour trame la vie de Renata Belmissieri et d'Antonella Zimara.

Pierre-Yves Mocquais constate que le rôle joué par le personnage de Renata, qui personnifie la bien-aimée du *Cantique des Cantiques*, sert à racheter « par son innocence et sa vulnérabilité la noirceur de sa créatrice » (1985, p. 122), tandis que « la noirceur de Christine trouve sa juste contrepartie en Antonella¹¹ » (*ibid.*). Le « double » Renata est en effet présenté comme bouc émissaire, alors que le « double » Antonella symbolise la femme fatale et criminelle.

Renata : le bouc émissaire

Renata est dépeinte comme l'archétype de la femme mystique symbolisant la beauté, la pureté et la virginité. Le choix de son prénom est révélateur puisque « Renata » signifie « Renée », évoquant ainsi la renaissance, la résurrection. Sa créatrice, Christine, la compare à la fiancée du *Cantique des Cantiques*, dont les versets cités dans le roman célèbrent la beauté de la femme en honorant ses attributs physiques. Pour Mocquais, par ailleurs, la fonction des extraits du *Cantique des Cantiques* reproduits par Aquin est double : « Ils fournissent d'une part à Christine un modèle scriptural ; ils véhiculent d'autre part un modèle esthétique de la beauté féminine et du couple idéal » (1985, p. 123-124).

¹¹ Notons ici le langage moralisateur employé pour qualifier Christine.

Selon la narratrice, dès qu'elle s'éprend du prêtre Chigi, Renata devient elle-même la fiancée de ce chant en s'abandonnant totalement au désir érotique de l'homme. D'après Simone de Beauvoir, la femme mystique est caractérisée ainsi : « L'extase mime corporellement cette abolition du moi : le sujet ne voit, ne sent plus, il oublie son corps, le renie. Par la violence de cet abandon, par l'acceptation éperdue de la passivité est indiquée en creux l'éblouissante et souveraine Présence » (1949, t.2, p. 589). Or, Renata, face à Chigi qui lui fait la lecture du *Cantique des Cantiques*, est décrite ainsi par Christine :

Renata, émergeant de sa transe comitiale, entrait dans une transe mystique incommensurable : elle se laissait porter par la voix de ce jeune prêtre turinois et voyait, au fond de son champ optique, le corps nu de la fiancée et, tout près d'elle, également nu, celui du fiancé, qui – en l'occurrence – était l'abbé Chigi... Nu, à genoux auprès de Renata, il était auréolé d'une beauté merveilleuse. Jamais de sa vie, elle n'avait vu un homme aussi beau, ni aussi inspiré que ce « Fiancé » [...] (p. 98-99).

Illuminée par le sermon du prêtre, Renata, dans une ardeur mystique, se laisse conquérir par l'homme et lui livre son corps comme une offrande : « Elle se laissait caresser divinement par son mystique époux : sa passivité n'était que favorable aux gestes lents et doux du jeune prêtre » (p. 99-100).

Simone de Beauvoir établit le constat suivant à propos du comportement équivoque de la femme mystique par rapport à sa chair :

On a vu combien l'attitude de la femme à l'égard de son corps est ambiguë : c'est à travers l'humiliation et la souffrance qu'elle le métamorphose en gloire. Livrée à un amant comme chose à plaisir, elle devient temple, idole [...]. La mystique va torturer sa chair pour avoir le droit de la revendiquer ; la réduisant à l'abjection (*ibid.*).

La figure de la femme mystique rappelle donc la passivité et le masochisme souvent associés aux femmes. Or, avant de succomber aux avances du prêtre, Renata a été la victime d'un viol perpétré par le mari d'Antonella, Carlo Zimara. Après avoir connu la souffrance et

l'humiliation du viol, Renata va vivre une expérience érotique relevant de la fusion mystique avec le prêtre défroqué, ce qui provoquera en elle un sentiment de ravissement absolu¹².

En outre, Renata est, à l'instar de Jean-William, atteinte de crises d'épilepsie. Elle est décrite par Christine comme son propre « double » (p. 31) et son « personnage-victime » (*ibid.*) lorsqu'elle tente « d'imaginer et de figurer une femme en proie aux spasmes récurrents de la crise d'épilepsie » (*ibid.*). « Double » de Christine, Renata est, à l'égal de celle-ci, victime de viol ; « personnage-victime », Renata devient le bouc émissaire d'Antonella qui tue son mari et qui condamne injustement la pauvre femme à la pendaison pour le meurtre qu'elle-même a commis. Christine et Renata empruntent donc le visage du bouc émissaire dont la mort prendrait la forme d'un sacrifice, vain par ailleurs. Il faut noter que dans tout le roman, le désir de rédemption est réitéré aux niveaux événementiel (aspirations des personnages), temporel (fascination pour la Renaissance), onomastique (« Renata »), mais sans cesse contré par l'intrusion de la mort (avortements, meurtres, suicides).

Antonella : la criminelle

Dans son étude sur la mythologie de la féminité, Mireille Dottin-Orsini propose d'inclure la figure de la femme meurtrière dans la définition de l'archétype de la femme fatale. Selon l'auteure, qui s'appuie sur l'étude de Cesare Lombroso intitulée *La femme criminelle et la prostituée* et consacrée à la thématique de la femme fatale et meurtrière, la littérature joue un rôle important dans la perpétuation du mythe de la femme fondamentalement mauvaise et « vouée par essence à la méchanceté » (1993, p. 18). Pour Dottin-Orsini, Lombroso

[...] fait de la férocité féminine [...] une caractéristique aussi évidente que naturelle : « La cruauté de la femme dans la vengeance est un fait tellement acquis qu'on le retrouve dans la littérature », écrit-il, prenant par ailleurs *Germinal* de Zola comme *preuve* de ladite cruauté. Il souligne en particulier chez les femmes « le besoin d'opprimer les faibles » et le goût de « donner la mort petit à petit » (1993, p. 264).

¹² Au chapitre deux, nous reviendrons à la représentation de la sexualité de Renata (sa liaison avec Chigi, ainsi que son expérience du viol).

Or, le personnage d'Antonella correspond tout à fait à la description de la femme fatale meurtrière donnée par Lombroso. Christine dépeint en effet Antonella comme la femme tentatrice et séductrice, ensorcelante « par sa beauté physique, par sa puissance, sa maturité, sa plénitude physique » (p. 149). Elle fait succomber le prêtre Chigi, qui s'amourache d'elle malgré les aveux de culpabilité de cette dernière dans le meurtre de son mari.

Cependant, Antonella apparaît d'abord sous les traits de la femme angélique qui sauve Renata des bras de son mari, Carlo Zimara, qu'elle surprend à violer la jeune femme. Mais Antonella se transforme par la suite en femme démoniaque puisqu'elle assassine son époux et accuse Renata, qui sera condamnée à la pendaison. Antonella personnifie donc à la lettre l'image du « demonic angel » proposée par Nina Auerbach, qui suggère que la femme angélique possède une nature démoniaque dans l'iconographie victorienne.

De plus, Antonella incarne la notion de crime féminin au sens où elle est désignée comme la prostituée, figure du mal, échangeant ses faveurs contre une compensation financière. Dottin-Orsini, qui se rapporte une seconde fois à l'étude de Lombroso, dont la thèse centrale est que la prostitution est le versant féminin de la criminalité, affirme que « [s]i ce penchant criminel de la femme – et il s'agit bien de la femme en général – échappe aux cours d'assises, c'est aussi qu'il trouve dans la prostitution une autre manière de s'exprimer » (1993, p. 265-266). Nous verrons d'ailleurs, au chapitre trois, que Christine, qui s'identifie à Antonella, ne désapprouve pas le comportement sexuel de celle-ci.

Si l'héroïne de *L'Antiphonaire* cause indirectement la mort des hommes ayant marqué son existence, Antonella est la femme *fatale-à-l'homme* qui provoque de façon volontaire la déchéance des autres. Sans morale, imbue d'elle-même et de mauvaise foi, Antonella est dangereuse pour l'homme (et aussi pour la femme puisqu'elle fait pendre Renata). Christine ne juge d'ailleurs pas le comportement immoral d'Antonella. À ses yeux, Antonella est plutôt victime de la misogynie d'une société dans laquelle « le mal et la souillure sont immanquablement portés au compte des femmes » (p. 178). Notons que se côtoient ici de nouveau une vision féministe – Christine critique le lien entre la femme et le mal – et une

vision patriarcale traditionnelle – puisqu'Antonella et Christine sont effectivement des femmes fatales et que celle-ci se laisse fasciner par le mal qu'incarne celle-là.

Somme toute, chez Aquin, la femme est codifiée de façon négative. Toutefois, comme nous l'avons vu, Christine personnifie aussi la femme d'esprit, étant donné son statut de scientifique. De plus, le fait que c'est elle qui est l'énonciatrice principale du texte lui confère également une forme d'autorité certaine. Aquin se situe donc dans une conception à la fois traditionnelle et moderne de la femme. L'auteur reconduit en effet les clichés de la féminité, accréditant ainsi l'idée d'une nature féminine, mais il tente aussi de faire entrer la femme dans la modernité, en créant une héroïne savante qui, par surcroît, détient le pouvoir discursif de son roman.

Cependant, tel que nous l'avons constaté, le fait d'être une femme savante dont la quête d'autonomie est omniprésente (dans sa volonté de poursuivre sa thèse et de pratiquer la médecine, ainsi que dans son choix de quitter son mari violent pour aller vivre avec son amant) ne permet pas à Christine de sortir de son oppression ni de surmonter les violences dont elle est la cible. L'héroïne décide même de se donner la mort, seule issue à une vie qu'elle considère comme un échec. Les personnages féminins du roman d'Hubert Aquin meurent d'ailleurs tous, à l'exception de Suzanne, épouse de Robert¹³. De fait, Renata, bouc émissaire d'Antonella, est condamnée à la pendaison, tandis que cette dernière est assassinée par Chigi, qui la surprend en flagrant délit d'infidélité. L'imaginaire de Christine, dominé par les archétypes de sa culture, la conduit à faire mourir ses deux protagonistes femmes. Enfin, Christine se suicide après avoir subi violence et viol, le désespoir et la détérioration l'ayant menée à retourner son agressivité contre elle-même.

L'héroïne de *L'Antiphonaire*, à l'instar des militantes féministes des années 1960, désire s'affranchir de l'asservissement dont elle est victime, mais elle est également désignée comme une femme écrasée par son assujettissement social. On observe donc une nature paradoxale chez elle : c'est une femme érudite qui aspire à la libération sociale, en

¹³ Nous aborderons, au chapitre trois, la question de la survivance de Suzanne.

revendiquant, entre autres, son droit à exercer une profession dominée par l'homme, ainsi que son droit à l'émancipation sexuelle. Cependant, elle demeure soumise à l'homme, incapable de subvertir le modèle de femme aliénée dans lequel elle est prise.

Si l'étude de la condition féminine ambivalente de Christine, qui s'affirme elle-même comme féministe, conduit Patricia Smart à affirmer que « *L'antiphonaire* peut se lire à la fois comme un roman féministe et comme un des romans les plus misogynes de son époque » (1992, p. 220), c'est que la « femme libre » (féministe et moderne), chez Aquin, est confrontée à la « femme patriarcale » (traditionnelle), dans un duel qui oppose le désir de libération de la femme aux attentes sociales imposées à celle-ci dans la culture patriarcale.

Comment donc comprendre la détérioration de Christine, personnage féminin que Guylaine Massoutre compare à la fois à une « femme médiévale aliénée » et à une « femme moderne infidèle, brutalement assujettie » (2007, p. 281)? Smart en rend compte ainsi :

Si Christine tombe dans le vide, c'est parce qu'elle ne sait pas qu'elle est en dehors de ses dépendances et qu'elle se mesure encore à un modèle de beauté et de plénitude féminine inventé par les hommes, comme dans ces textes médiévaux sur la femme qu'elle lit avec un sentiment de plus en plus désespéré de sa propre indignité [...] (1992, p. 221).

Cependant, l'accumulation et la réitération de stéréotypes et d'archétypes féminins dans *L'Antiphonaire*, qui peut être perçu comme un roman misogyne, sont effectuées par l'auteur afin de dénoncer non seulement le caractère néfaste des dictats de la féminité, mais aussi la complicité de la femme elle-même face à l'oppression dont elle est victime. Malgré ses aspirations libératrices (féministes), Christine se trouve en effet dans l'incapacité à échapper à son aliénation. Nous verrons maintenant de quelle façon les stéréotypes masculins mis en scène dans *L'Antiphonaire* sont exploités par Hubert Aquin dans le but de remettre en question leur validité.

1.2.2 Le masculin : le primat de la force

Les stéréotypes du masculin

Si les stéréotypes de la féminité sont à la fois réactualisés et dénoncés dans *L'Antiphonaire*, les stéréotypes liés à la masculinité obéissent également à cette règle. Nous pouvons constater que l'homme, chez Aquin, incarne certains traits stéréotypés énumérés par Marc Préjean, dont l'activité, la virilité, la froideur, la force, le contrôle, l'attitude de prédateur, l'agressivité, le sadisme, la dureté, la brutalité, la compétition, la rivalité, la confrontation, la conquête et la puissance. En résumé, c'est la violence qui guide ses actions. Il fait preuve d'animosité envers la femme, l'autre homme et lui-même. Représentant une menace pour les autres ainsi que pour lui-même – et c'est là, nous le verrons, que réside une forte charge critique envers ce modèle –, l'homme de *L'Antiphonaire* est à craindre.

Portrait de Jean-William

Jean-William, le mari de Christine, est dépeint comme un homme jaloux, agressif, menaçant, froid, possessif, mais, surtout, violent physiquement et habité par un fort désir de vengeance. Atteint d'une maladie épileptique nommée le syndrome d'Adams-Stokes, Jean-William est en proie à des crises foudroyantes qui l'entraînent à battre violemment Christine. Force est de constater que Jean-William personnifie l'homme malade, amputé de toute capacité de contrôle de lui-même. René Lapierre décrit le protagoniste d'Hubert Aquin ainsi :

Jean-William, personnage malade et instable comme tous les narrateurs des romans d'Aquin, est ici privé de toute puissance. Il est doublement possédé : d'abord par la narration que Christine assume (et qui la soustrait dès lors à la violence de son mari – mais mal, on le verra), et ensuite, au sens démoniaque, par le haut mal et les crises terribles qui le brisent (1991, p. 120-121).

Il sera question, un peu plus loin, de la constatation selon laquelle la totale maîtrise de l'homme sur lui-même et sur les autres sera, au bout du compte, abolie dans *L'Antiphonaire*. Toutefois, il est essentiel de signaler que la maîtrise de soi fait d'emblée défaut à Jean-

William. La violence masculine apparaît donc comme un signe non pas de toute-puissance mais de faiblesse, ce qui mine déjà le stéréotype patriarcal.

Aux yeux de Christine, Jean-William est terrifiant. Il est même comparé à un adversaire, tel qu'elle le mentionne au moment où il est prêt à se précipiter sur elle pour la frapper : « Je craignais n'importe quoi de cet ennemi nouveau qui s'était soudain déclenché contre moi avec une incroyable et soudaine rage » (p. 45). Christine est également effrayée à l'idée que Jean-William la tue, et cette appréhension se perpétuera tout au long du récit. La domination qu'exerce l'homme est donc liée à sa force physique et non à la puissance de son esprit, autre distance par rapport au modèle binaire.

Jean-William est en effet un homme qui inspire l'effroi plutôt que le respect : il accuse Christine d'avoir eu une aventure avec un pharmacien qui, en réalité, l'a violée, et abat celui-ci d'un coup de feu en manifestant une « froideur monstrueuse et une efficacité frissonnante » (p. 112). Par ailleurs, Christine, à l'instant du crime, désigne son mari comme un assassin possédant « un pistolet gros comme son pénis érigé sans pudeur » (p. 213). La violence physique est donc un élément de la puissance virile. C'est dans un même esprit de vengeance envers l'infidélité soupçonnée de sa femme que Jean-William, par la suite, tentera à deux reprises de tuer Robert, l'amant de Christine. Il tire en effet plusieurs coups de feu sur lui afin de l'abattre. Victime de la folie assassine de l'homme, Robert demeurera lourdement handicapé.

Enfin, Jean-William se tue dans un accident de voiture, non sans avoir plusieurs fois exprimé à sa femme son désir de suicide. Selon Christine, incapable de surmonter le dégoût que sa maladie lui inspirait, « [...] il disait et redisait qu'il ne voulait pas continuer à vivre atteint d'une maladie aussi horrible » (p. 53). Jean-William est donc à la fois un homme patriarcal fort – jaloux, possessif et prêt à tout pour garder « sa » femme – et une victime de son corps malade. Le lien homme/esprit ne s'observe pas chez lui.

Portrait de Robert

Robert, quant à lui, incarne l'homme agressif, vindicatif, implacable, possessif, jaloux et, surtout, violent psychologiquement. Même s'il se montre tendre par moments envers Christine, qu'il aime, les instants de bonheur vécus par le couple sont surtout évoqués sous le mode du souvenir. Ils appartiennent donc à une époque révolue. Il est décrit par l'héroïne comme un homme à l'humeur sombre éprouvant une forte jalousie à l'égard du couple qu'elle formait avec Jean-William, bien que son amante ait choisi de quitter son époux pour vivre avec lui. Lors d'une confrontation entre Robert et Christine au sujet de la sexualité vécue par celle-ci avec Jean-William et de ses aventures amoureuses antérieures, Robert fait preuve de harcèlement psychologique envers la femme. Nous l'avons noté plus tôt, il force en effet Christine à lui raconter toute la vérité quant à son passé sexuel, l'interrogeant « avec une froide rage (typique de lui...) » (p. 85). Terrorisée devant l'attitude impitoyable de l'homme qu'elle aime, Christine déclare : « [...] il m'aurait tuée, ce soir-là, pour tout savoir et tout comprendre, et tout élucider! » (p. 86). Posséder la femme, corps et âme, est donc plus important que de l'aimer.

L'héroïne manifeste donc un sentiment d'angoisse à l'endroit de son mari et de son amant. Tous deux se présentent à elle comme des hommes excessifs, possessifs et agressifs. Or, selon Georges Falconnet et Claudine Lefaucœur, l'idéologie masculine s'articule, rappelons-le, autour de trois grandes valeurs : « puissance, pouvoir et possession » (1977, p. 71). L'attitude de Jean-William et de Robert envers Christine semble bien répondre à cette idée.

Portrait du pharmacien et de Franconi

Les deux dernières figures masculines mises en scène dans *L'Antiphonaire* ne sont guère plus reluisantes que celles de Jean-William et de Robert. En effet, les hommes qui marqueront également de façon fatale la vie de l'héroïne sont désignés comme des prédateurs sexuels. L.J. Gordon, le pharmacien à qui Christine, après avoir été battue par son époux, sollicite de l'aide afin d'obtenir un médicament pour soigner celui-ci, profite de l'inertie de

l'héroïne, qu'il a droguée, pour la violer. Enfin, Franconi, qui est le médecin traitant Robert lorsqu'il est admis aux soins intensifs après le déchaînement de la folie meurtrière de Jean-William, a une relation sexuelle apparemment non consensuelle avec Christine. Force est de constater que la puissance de l'identité masculine du pharmacien et de Franconi est prouvée au moyen de la conquête du corps de l'autre, par le biais de la violence sexuelle, observation qui reflète les propos d'Élisabeth Badinter, pour qui « l'identité masculine est associée au fait de posséder, prendre, pénétrer, dominer et s'affirmer, si nécessaire, par la force » (1992, p. 149). Nous élaborerons d'ailleurs, au chapitre deux, l'association entre le viol et le pouvoir masculin.

L'agressivité, telle que définie par Georges Falconnet et Claudine Lefaucheur dans leur étude sur la constitution de la virilité, est « imposée aux hommes comme une valeur fondamentale » (1977, p. 57). Les figures masculines de *L'Antiphonaire* n'échappent pas à cette convention. Elle leur permet certes de prendre le contrôle du monde. Cependant, l'agressivité conduit ces protagonistes à leur perte : ils se retrouveront tous en effet dans un état d'impuissance et d'incapacité à la fin du roman. Comme nous l'avons relevé plus tôt, le pharmacien sera tué par Jean-William. Ce dernier, ainsi que Franconi, se donneront la mort. Robert, quant à lui, restera paraplégique et souffrira de dysfonction érectile. D'après Christine, il est maintenant devenu « une portion d'homme, un autre que lui-même, un homme amoindri, enclin à s'effacer, peut-être même au suicide » (p. 255). L'excès de masculinité chez les personnages masculins créés par Aquin provoque donc la destruction de l'autre ainsi que l'autodestruction, et c'est là que perce une critique implicite de ce modèle.

1.2.3 Critique de la virilité stéréotypée

Si l'homme de *L'Antiphonaire* incarne, en grande partie, les stéréotypes masculins de la culture patriarcale, nous remarquons que certains traits de caractère typiquement masculins énoncés dans la typologie de Marc Préjean, et qui sont des éléments essentiels des oppositions binaires vues plus haut, sont absents du portrait de l'homme chez Aquin. En effet, on constate que la raison, l'esprit et la maturité ne définissent pas les figures masculines de *L'Antiphonaire*. Patricia Smart note, à ce sujet, que les personnages masculins du roman

« habitent dans la tête, sont blessés dans la tête – que ce soit l'épilepsie de Jean-William Forestier, les blessures au cerveau de Robert Bernatchez ou le geste suicidaire éclatant et hautement symbolique de l'auteur lui-même » (1992, p. 224). André Berthiaume trouve également « significatif que les blessures aient toujours lieu à la tête [...] » (1970, p. 499). Effectivement, « [a]près Christine, c'est Robert et Zimara qui tour à tour seront blessés à la tête, siège d'une conscience déjà atteinte. Tous ces personnages que l'on dirait sortis d'une pièce de Williams ou d'un film de Losey sont d'ailleurs des mutilés en fait ou en puissance » (1970, p.500). Autrement dit, c'est « dans la tête » que l'homme, chez Hubert Aquin, est atteint.

Pourtant, d'après le tableau synthèse que nous avons élaboré à partir de la liste établie par Préjean, les traits de caractère relatifs à l'esprit rationnel sont intrinsèques à la constitution de la virilité. Dans la mesure où ils sont présents dans *L'Antiphonaire*, nous l'avons montré précédemment, ils sont plutôt incarnés par Christine, même si l'intellect de l'héroïne ne parvient pas à la sauver de son destin tragique. Afin de rendre compte du déficit de rationalité qui définit les personnages masculins de *L'Antiphonaire*, nous soumettons l'idée que l'agressivité de l'homme, et tout ce qui est relatif à son caractère dominant, prend le dessus sur son côté rationnel, philosophique et humain. Tout se passe comme si l'impératif viril – posséder, dominer – chassait non seulement l'émotion, mais aussi la capacité de vivre normalement. Bref, l'homme, dans *L'Antiphonaire*, ne peut être perçu comme un sujet mûr et raisonnable. L'absence de rationalité le conduirait alors à la violence. Amputé de la raison, ce dernier agit selon ses impulsions et est réduit à exécuter des gestes dépourvus d'humanité. Il faut finalement noter que si l'homme est violent envers la femme, les autres hommes et lui-même, il est aussi victime de violence (masculine).

Hubert Aquin, dans *L'Antiphonaire*, reconduit donc, en partie, les stéréotypes féminins et masculins, mais il montre aussi leurs dégâts : meurtres, suicides, violence apocalyptique. Les traits stéréotypés n'assurent incontestablement pas le bonheur des individus ; au contraire, ils les détruisent. Les dichotomies illustrant l'interaction du masculin et du féminin proposent une vision de l'homme et la femme comme des êtres complémentaires alors qu'elles ne font qu'accentuer le fossé qui les sépare l'un de l'autre. L'harmonie entre les

sexes ne peut donc être envisagée, ce qui est une forme de contestation implicite des stéréotypes patriarcaux. Tel que le suggère Marc Préjean, l'attribution rigide de caractéristiques opposées à chaque sexe « [exerce] une violence sur chaque individu » (1994, p. 57). Or, c'est ce que semble signifier Aquin dans son roman. La violence, qui forme le cœur de *L'Antiphonaire*, est retournée tantôt contre les autres, tantôt contre soi. D'une part, l'incapacité de Christine à sortir du modèle de femme aliénée auquel elle est associée l'a conduite au suicide, et d'autre part, l'excès de masculinité de l'homme, symbolisé par l'affirmation de la puissance, du pouvoir et la prise de possession de l'autre, engendre la destruction. Autrement dit, les deux modèles se révèlent destructeurs, voire meurtriers.

Trois constats sur la condition masculine peuvent être observés à la suite de notre analyse. D'abord, on remarque, chez l'homme, l'existence d'une importante dialectique opposant la force et la faiblesse, la puissance et l'impuissance. Comme l'indiquent Guy Bouchard et Ariane M. Djossou,

[l]e résultat des diverses façons de construire l'homme, de former l'individu mâle aux tâches sociales, a pour effet de le rendre très dur. L'homme construit par le système patriarcal, l'homme qui a suivi et suit continuellement les idéaux de ce système, est obligé de réprimer une grande part de ses émotions et de ses sentiments. Il ne peut s'affirmer faible, se déclarer vaincu ou être incapable de toujours entreprendre de grandes actions (1994, p. 18).

Mais l'homme de *L'Antiphonaire*, dont la toute-puissance est surexploitée, s'effondrera. Il y a donc un second constat, chez Aquin, des impasses de la virilité : elle conduit non pas à la conquête de soi et du monde, mais à la solitude, à la perte de la raison et à la mort. La virilité, selon Falconnet et Lefaucheur, « n'est jamais acquise. Il faut sans cesse la manifester » (1977, p. 34), d'où une lutte épuisante. La toute-puissance de l'homme est anéantie au bout du compte dans l'univers dramatique de *L'Antiphonaire*. Patricia Smart propose d'ailleurs de lire *L'Antiphonaire* comme une critique de la culture patriarcale :

Dans un certain sens, l'œuvre d'Aquin me semble un produit de ce stade « adolescent », qui se trouve reflété dans l'impuissance, la rage et l'ambition démesurée de ses personnages et de ses thèmes. Et pourtant, elle me semble inégalée dans la lucidité avec laquelle elle constate l'impasse d'une culture qui déborde de loin les frontières du Québec – la culture patriarcale – et ses processus d'individuation et de représentation, basés sur la rivalité, la maîtrise et la réduction de l'autre à un état d'objet (1992, p. 224).

Le dernier constat que notre analyse nous permet d'effectuer est que l'homme de *L'Antiphonaire* est un sujet en souffrance. De fait, Jean-William est atteint d'une maladie qui détruit peu à peu sa santé mentale. Incapable de continuer à vivre avec celle-ci, il se donne la mort. Robert, handicapé et impuissant après son agression aux mains de Jean-William, est abandonné par son épouse, Suzanne, qui ne parvient pas à lui pardonner ses infidélités. Enfin, Franconi trouve également dans le suicide une issue à son mal de vivre, étant entre autres désespéré par le fait que, plusieurs années auparavant, on l'a floué en lui enlevant ses deux enfants, pour qui il est devenu totalement étranger aujourd'hui¹⁴. C'est son droit de père qu'on lui a enlevé. Or, dans une société où le caractère de l'homme est façonné selon des normes patriarcales, il finit par en devenir victime. La victimisation de l'homme, par ailleurs, est un élément important retrouvé dans le discours sur la condition masculine. Selon Élisabeth Badinter, nous l'avons vu, le fait d'exiger de l'homme qu'il soit un « homme dur » a engendré des répercussions néfastes, puisque ce dernier, s'affiche comme « un catalogue des pires stéréotypes masculins [...] » (1992, p. 194). La construction patriarcale des sexes est donc responsable de l'assujettissement de la femme et de la réduction de l'homme à la violence sans bornes.

Alors qu'on assiste, à la fin des années 1960, à l'émergence du mouvement féministe radical, dont le personnage de Christine relaie en partie le discours, Hubert Aquin témoigne aussi de la présence d'une crise liée à la masculinité. Pour Germain Dulac, dont la théorie, exposée dans *Penser le masculin. Essai sur la trajectoire des militants de la condition masculine et paternelle*, repose sur la dénonciation de l'idée que le conditionnement à la masculinité, exigé par la culture patriarcale, fait de l'homme une victime,

¹⁴ Nous reviendrons, au chapitre trois, à la question du désespoir de Franconi.

[l]a rhétorique masculine propre au thème de la victime implique l'existence d'une oppression masculine spécifique, constitutive du refoulement d'une partie intégrante de la nature humaine, et qui ferait de ces derniers des hommes altérés ou aliénés. C'est ainsi que les hommes préoccupés par la condition masculine, dénoncent les contraintes spécifiques aux rôles masculins (p. 81).

Or, nous émettons l'hypothèse qu'Hubert Aquin, dans *L'Antiphonaire*, aurait anticipé le discours de l'oppression masculine, qui constitue le cheval de bataille du mouvement masculiniste ayant vu le jour, au Québec, au début des années 1980, et dont Dulac retrace la naissance et les revendications dans son ouvrage. En mettant en scène des hommes « atteints » dans leur virilité, au sens où leur descendance leur est refusée (avortement, impuissance sexuelle, droits du père lésés), Aquin s'est fait le précurseur du droit paternel revendiqué dans les années 1990 et, plus généralement, de l'intense réflexion sur la masculinité qui émerge à compter des années 1980.

Conclusion

Comme nous l'avons vu, dans *L'Antiphonaire*, Hubert Aquin exploite à la fois les stéréotypes patriarcaux féminins, qui font de la femme un être opprimé qui se complait dans son aliénation, et les archétypes du féminin, qui renforcent l'image négative de celle-ci, puisqu'elle incarne une figure apocalyptique, tantôt bouc émissaire, tantôt femme fatale et criminelle. Nous avons également remarqué que la représentation de Christine est ambiguë : l'héroïne est une femme savante (et c'est elle qui détient principalement le pouvoir discursif dans le roman), aspirant à la libération professionnelle, amoureuse et sexuelle, mais elle ne parvient pas à s'affranchir de la domination de l'homme, subissant les coups et les humiliations qu'il lui inflige. Hubert Aquin se situe donc à la fois dans une conception « patriarcale » (ou « traditionnelle ») et une conception « féministe » (ou « moderne ») de la femme dans *L'Antiphonaire*, selon la typologie proposée par Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin. Victime de la violence de l'homme, la femme est amenée à retourner son agressivité contre elle-même et se suicide. Notons que ce n'est que dans le récit fictif imaginé par Christine qu'une femme tuera.

Ensuite, nous avons constaté que, chez Aquin, le masculin est également présenté de façon stéréotypée. L'homme construit par le patriarcat est en effet montré comme celui qui incarne l'autorité et la domination. Cependant, l'absence de rationalité et de maturité le conduit à la violence et engendre la destruction de l'autre et l'autodestruction. Si les femmes sont dépeintes comme le sexe dominé et opprimé, alors que les hommes sont associés à la domination et à l'exaltation des valeurs de la virilité, la toute-puissance accordée à l'homme est anéantie au bout du compte. Incapable d'entrer sainement en relation avec la femme et agissant sous l'emprise de ses pulsions, il perd le contrôle de lui-même. Aquin signale alors, indirectement, la nécessité de briser les stéréotypes patriarcaux qui sont à la fois reconduits et remis en question dans le texte, puisqu'ils seraient la cause de l'incapacité relationnelle entre les sexes.

Les catégorisations des genres font qu'il y a impossibilité de véritable communication entre l'homme et la femme, qui, modelés par le système patriarcal, ne peuvent s'entendre et s'harmoniser. Simone de Beauvoir suggère d'ailleurs que les immuables essences masculine et féminine ont pour conséquence que l'homme et la femme sont limités à être « deux transcendances qui s'affrontent; au lieu de mutuellement se reconnaître » (1949, t.2, p. 645). Personnifiant les pires clichés liés au sexe, l'homme et la femme de *L'Antiphonaire* sont impuissants à sortir du marasme causé par leur conditionnement social.

De manière implicite, Aquin évoque également l'urgence de détruire le mythe de « l'éternel féminin », qui a pour fonction de figer la femme dans un archétype qui la détermine, entre autres, comme étant fondamentalement fatale à l'homme. En effet, tel que le soutient Mireille Dottin-Orsini,

[q]uand le mythe de la femme exclut toute sympathie de la relation entre les sexes, quand l'amour n'est plus compris comme communication ou échange mais au contraire comme lutte de pouvoirs et essentiel sujet de discorde, les tentatives de trouver une solution – il s'agit, après tout, de sauvegarder l'humanité! – se confondent avec la fuite ou encore viennent entériner un état de fait qui frôle celui de camps retranchés. On ne peut composer avec la Femme, tant qu'elle est vue comme un être opaque, obtus, *imperméable*, ou comme une entité d'Apocalypse (1993, p. 334).

La femme archétypale – séduisante, mortelle – fascine et menace. Dans *L'Antiphonaire*, la tentative de réactiver les archétypes et le constat lucide des dangers qu'ils recèlent coïncident.

Enfin, le romancier ne parvient pas à libérer la femme de l'héritage d'une culture dualiste, puisqu'elle est incapable, chez lui, de s'affranchir de l'emprise de l'homme sur son corps. Pour René Lapierre, « la seule réaction de dissidence de Christine consiste à multiplier les aventures amoureuses, et cette voie mène à un échec et au suicide » (1991, p. 172). Il sera question, au deuxième chapitre, de la sexualité comme lieu privilégié de la soumission de la femme par rapport à l'homme. Nous verrons alors que la portée dramatique de *L'Antiphonaire*, où, selon Guylaine Massoutre, « Thanatos et Eros forment un couple déréglé » (2007, p. 282), atteint son paroxysme dans un univers à l'intérieur duquel le seul terrain de rencontre entre les deux sexes est la sexualité, mais qui se détériore presque invariablement en viol ou violence.

CHAPITRE II

LA REPRÉSENTATION DE LA SEXUALITÉ

Dans *L'Antiphonaire*, nous l'avons constaté, la rencontre de l'homme et de la femme s'accomplit dans une atmosphère tragique. Christine fait tour à tour face à la violence physique, psychologique et sexuelle de l'homme. Comme celui-ci se sert de la violence pour assurer son autorité sur la femme, il parvient à maintenir sa compagne sous son emprise et même, parfois, à obtenir sa complicité dans la violence qui lui est faite. La sexualité étant le lieu privilégié de la soumission de la femme par rapport à l'homme dans le texte, ainsi que nous le verrons, notre deuxième chapitre sera consacré aux études sur la sexualité et aux études féministes sur la littérature érotique, qui nous permettront d'appréhender les enjeux de pouvoir liés à la violence sexuelle chez Aquin. Toutefois, nous verrons que la sexualité, presque toujours vécue sous le mode du viol ou de la violence, dans le roman, est abordée par moments par l'auteur comme une impasse suggérant une critique de type féministe.

Dans un premier temps, notre chapitre traitera des études de la construction de la sexualité patriarcale (Georges Bataille, Simone de Beauvoir, Kate Millett et Colette Guillaumin). Nous verrons alors que la distribution des rôles sexuels, selon l'idéologie patriarcale, s'articule autour de l'idée que l'activité est masculine et la passivité, féminine. Ensuite, étant donné que le viol est au cœur de *L'Antiphonaire*, nous nous intéresserons à l'étude de Susan Brownmiller portant sur les mythes du viol afin de voir en quoi la violence sexuelle est pratiquée par les hommes dans le but d'assurer leur mainmise sur les femmes. Les théories féministes sur la littérature érotique (Jane M. Ussher, Kate Millett, Angela Carter, Anne-Marie Dardigna et Nancy Huston) nous permettront par la suite de montrer que

le récit érotique, considéré comme une illustration de la sexualité patriarcale, légitime le viol en faisant déclarer aux femmes que c'est leur volonté d'être violées et violentées. Enfin, nous verrons que le mythe associant féminité et masochisme, issu de l'idéologie patriarcale et perpétué par la littérature érotique, sert à maintenir la subordination du sexe féminin. Les théories sur le masochisme féminin (Sigmund Freud et Paula J. Caplan) nous serviront à comprendre la croyance selon laquelle les femmes désirent toujours la violence exercée contre leur corps.

Ces bases théoriques posées, nous procéderons à l'étude de la sexualité, dans *L'Antiphonaire*, qui est essentiellement vécue sous le mode du viol ou de la violence. Nous dresserons d'abord le portrait de la vie sexuelle, puis de l'expérience du viol de Christine et de Renata, son double fictif. Parvenue à ce stade, nous pourrions établir une synthèse de la sexualité mise en scène dans le roman. Nous verrons alors que le roman véhicule deux discours sur le viol, soit une vision patriarcale et une vision féministe. L'impasse sociosexuelle dont témoigne *L'Antiphonaire* pourrait alors être surmontée par la déconstruction de l'état d'objet du sexe féminin, qui est conditionné à vivre sa sexualité comme une victime. Aquin évoque ainsi l'idée que la femme parviendra à s'affranchir de son aliénation par la réappropriation de son corps et de sa sexualité.

2.1 Théories sur la sexualité et la littérature érotique

2.1.1 Activité et passivité : la construction de la sexualité patriarcale

En 1957, Georges Bataille publie *L'érotisme*, étude que nous retenons parce qu'elle peut se lire comme une synthèse de la sexualité patriarcale selon un point de vue masculin. Cet ouvrage donne pour naturelle une sexualité et une nature féminine fabriquées par les hommes et pour leur plaisir. Bataille affirme que le domaine de l'érotisme est celui de la violence et de la violation. Pour l'auteur, le rôle du mâle est actif, étant donné qu'il est le « sacrificateur », et celui de la femelle est nécessairement passif, puisqu'elle incarne la « victime ». Selon lui, « [...] l'érotisme en son ensemble est infraction à la règle des interdits : c'est une activité

humaine. Mais encore qu'il commence où finit l'animal, l'animalité n'en est pas moins le fondement » (p. 104). D'après l'auteur, l'animalité est projetée sur les femmes. Il insiste sur le caractère passif de la femme dans l'activité sexuelle, celle-ci s'offrant toujours comme un objet au désir agressif de l'homme :

Les hommes ayant l'initiative, les femmes ont le pouvoir de provoquer le désir des hommes. Il serait injustifié de dire des femmes qu'elles sont plus belles, ou même plus désirables que les hommes. Mais dans leur attitude passive elles tentent d'obtenir, en suscitant le désir, la conjonction à laquelle les hommes parviennent en les poursuivant. Elles ne sont pas plus désirables, mais elles se proposent au désir (p. 144-145).

On voit donc que, dans l'idéologie patriarcale servant à définir les rôles sexuels, la femme est vue non seulement comme l'objet de l'homme, mais aussi comme sa « victime ». Elle est en effet vouée, par nature, à la passivité, ainsi qu'à la satisfaction des pulsions de l'homme montré, quant à lui, comme son prédateur.

Les critiques féministes se sont vivement opposées à une telle conception du rôle de la femme dans la sexualité. Dès 1949, Simone de Beauvoir affirmait, dans *Le deuxième sexe*, que si la femme se fait objet, c'est que l'homme la veut ainsi :

On n'admet pas qu'elle puisse comme l'homme assumer ses désirs : elle est leur proie. Il est entendu que le mâle a intégré à son individualité les forces spécifiques : tandis que la femme est l'esclave de l'espèce. On se la représente tantôt comme pure passivité : c'est une « Marie couche-toi là; il n'y a que l'autobus qui ne lui soit pas passé sur le corps »; disponible, ouverte, c'est un ustensile; elle cède mollement à l'envoûtement du trouble, elle est fascinée par le mâle qui la cueille comme un fruit. [...] En tout cas, on refuse de penser qu'elle soit simplement libre. En France surtout on confond avec entêtement femme libre et femme facile, l'idée de facilité impliquant une absence de résistance et de contrôle, un manque, la négation même de la liberté (t. 2, p. 610-611).

Ainsi, pour Beauvoir, la femme « joue activement le rôle de la passivité » (t.2, p. 506). Si elle ne peut se dresser autrement que comme un objet face à l'homme, c'est qu'on l'a conditionnée à être sa « proie » et que les circonstances sociales l'y forcent. La liberté sexuelle lui est refusée.

Dans *La politique du mâle*, publié en 1969, Kate Millett dénonce le façonnement du comportement sexuel de l'homme et de la femme par le patriarcat :

La politique sexuelle se fait approuver en « socialisant » les deux sexes selon des méthodes patriarcales de base touchant au tempérament, au rôle et au statut. En ce qui concerne ce dernier, le fait que la supériorité masculine rencontre l'assentiment presque général garantit à la femme un statut inférieur. Quant au tempérament, il implique que la personnalité humaine se forme selon des lignes stéréotypées définies par la catégorie sexuelle (« masculin » et « féminin »), fondées sur les besoins et les valeurs du groupe dominant et dictées par ce que ses membres chérissent en eux-mêmes et trouvent commode chez leurs subalternes : agression, intelligence, force, efficacité chez le mâle; passivité, ignorance, docilité, « vertu », inefficacité chez la femelle. À cela vient s'ajouter un second facteur, le rôle sexuel, qui impose un code de comportement très élaboré, gestes et attitudes différant selon le sexe (p. 40).

Pour Millett, la méthode patriarcale, qui est à l'origine de la division des rôles sexuels entre l'homme et la femme, s'organise effectivement autour de l'idée que l'agression est mâle et que la passivité est femelle. Or, d'après l'auteure, la fabrication culturelle des comportements sexuels engendre de grands maux :

La force patriarcale s'appuie aussi sur une forme de violence dont le caractère est spécifiquement sexuel et dont le viol est la réalisation la plus complète [...] Dans le viol, l'agression, la haine, le mépris, le désir de briser ou de violer la personnalité d'autrui, prennent une forme parfaitement appropriée à la politique sexuelle (p. 58-59).

C'est donc l'idéologie patriarcale qui serait responsable de l'oppression sexuelle des femmes : « La situation des femmes dans le cadre du patriarcat est telle qu'on s'attend à ce qu'elles soient passives, qu'elles souffrent, qu'elles soient des objets sexuels ; il est indubitable que leur socialisation les incite, avec plus ou moins de succès, à jouer ce rôle » (p. 216).

Enfin, Colette Guillaumin, dans *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, a bien saisi les enjeux de pouvoir liés à la violence de l'homme perpétrée contre les femmes. Selon l'auteure, cette violence

[...] est d'abord quantitativement non exceptionnelle, et surtout socialement significative d'un rapport : elle est une sanction socialisée du droit que s'arrogent les hommes sur les femmes, tel homme sur telle femme, et également sur toutes les autres femmes qui « ne marchent pas droit ». Ceci est lié au confinement dans l'espace et à la contrainte sexuelle (p. 41).

Guillaumin soutient également que la violence faite aux femmes « exprime [...] que ce n'est nullement le droit des femmes que de décider de leurs actes, que ce soit dans le domaine sexuel, le domaine sentimentalo-affectif [...] » (p. 69) ou autre. La mainmise de l'homme sur la femme, établie en dernier recours par le biais de la violence, est donc un moyen d'assurer la suprématie masculine.

En résumé, l'idéologie patriarcale, en soutenant le principe selon lequel, dans l'acte sexuel, l'activité est fondamentalement masculine alors que la passivité est typiquement féminine, a eu pour conséquence de naturaliser l'agressivité de l'homme envers la femme. La sexualité patriarcale ainsi illustrée est donc un outil d'oppression des femmes, alors qu'elle procure des avantages concrets aux hommes. Elle leur donne en effet le droit de disposer du corps des femmes comme ils le désirent. Dans cette optique, la violence exercée contre la femme permet à l'homme d'affirmer son pouvoir. Nous verrons maintenant en quoi le viol constitue la plus forte expression symbolique de l'appropriation du corps des femmes par les hommes.

2.1.2 Le viol et le pouvoir masculin

Dans *Le viol*, Susan Brownmiller suggère que les femmes sont dressées à être victimes du viol, qu'elle définit comme un « processus conscient d'intimidation par lequel *tous les hommes* maintiennent *toutes les femmes* en état de peur » (p. 23). Selon l'auteure, « tout viol est une manifestation de force » (p. 311). Les mythes sur le viol, qui seraient des convictions partagées par une grande partie des hommes, occupent une place majeure dans l'étude de Brownmiller, qui croit que « la puissance masculine est d'une nature telle qu'ils ont réussi à convaincre beaucoup de femmes » (p. 378). Voyons quels sont ces mythes dénoncés par l'auteure :

*Toutes les femmes désirent être violées.
 Aucune femme ne peut être violée contre sa volonté.
 Elle le voulait.
 Si vous êtes sur le point d'être violée, mieux vaut vous détendre et en profiter (ibid.).*

Brownmiller explique l'existence de ces mythes en proposant que le viol soit accompli par les hommes au nom de leur virilité. Cette croyance les mènerait alors à penser que les femmes désirent être violées, au nom de leur féminité : « Dans la dichotomie qu'ils ont établie, l'un fait, et l'autre "est fait pour" » (p. 378-379). De plus, d'après l'auteure, le mythe selon lequel « *Aucune femme ne peut être violée contre sa volonté* » signifie « que le viol n'existe pas, et que c'est le vœu de la femme d'être violentée » (p. 379). En outre, la croyance qui veut qu'une femme provoque sexuellement un homme afin de l'inciter à la violer serait popularisée afin de masquer ce que les hommes font réellement. Pour Brownmiller, le viol est une façon d'imposer le pouvoir masculin : « Pour l'homme, pénétrer par la violence le corps de la femme malgré les protestations et la résistance physique de celle-ci, devient le moyen de la conquête victorieuse de l'homme sur l'être féminin, l'ultime épreuve de force, le triomphe de sa virilité » (p. 23). Le viol est donc un moyen d'affirmer la toute-puissance de l'homme, dépeint comme le sexe « fort », envers la femme, désignée sous le signe de la faiblesse.

En somme, les mythes sur le viol ont pour effet de déresponsabiliser l'homme puisque la faute du geste est portée par la victime, la femme. On parvient ainsi à banaliser et à légitimer l'agression. D'ailleurs, selon Brownmiller, la pornographie, qui est « destinée à déshumaniser les femmes, à réduire la femme à un objet sexuel » (p. 478), agit comme un outil de propagande des mythes sur le viol. Son commentaire, nous le verrons, s'applique aussi à la littérature érotique, qui véhicule les mêmes clichés liés à la sexualité patriarcale.

2.1.3 Une illustration de la sexualité patriarcale : la littérature érotique

Pour Jane M. Ussher, dont l'ouvrage *Fantasies of Femininity: Reframing the Boundaries of Sex* a pour objet, entre autres, la relation entre les textes érotiques et la violence, « [t]he desire to dominate, the desire for power, the use of the penis as weapon of phallic power and the

subordination of “woman”, are embedded in dominant constructions of masculinity [...] » (p. 275). Selon Ussher, la littérature érotique et la pornographie fournissent une illustration concrète de la domination et du contrôle de la femme. En effet, d’après Kate Millett, qui, dans *La politique du mâle*, a été la première théoricienne féministe à lire de façon systématique les textes érotiques, la littérature érotique affirme par tous les moyens la domination masculine sur la femme faible et docile, souvent par le biais de la violence. Selon l’auteure,

[t]ypiquement, les sociétés patriarcales associent cruauté et sexualité, cette dernière étant souvent identifiée aussi bien au mal qu’au pouvoir. Cela apparaît avec évidence tant dans les phantasmes sexuels décrits par la psychanalyse que dans ceux rapportés par la pornographie. En règle générale, le sadisme est mâle (« rôle masculin ») et la victime est femelle (« rôle féminin ») (p. 59).

Pour Angela Carter, qui étudie l’imaginaire érotique masculin dans *La femme sadienne*, « une société de type phallocentrique produit une pornographie fondée sur la soumission traditionnelle de la femme » (p. 40). La subordination de la femme est donc une composante essentielle de la représentation des rapports homme/femme. Ainsi, tel que le constate l’auteure, dans l’imaginaire érotique masculin, « c’est l’homme qui propose tandis que la femme est celle dont l’on dispose » (p. 13). Carter suggère d’ailleurs que « le viol [...] [qui] offre la schématisation poussée à son extrême de l’acte amoureux illustre bien cette vision de la distribution des rôles masculins et féminins dans laquelle les êtres sexués perdent toute forme d’humanité » (*ibid.*).

Le XX^e siècle, comme le conçoit Anne-Marie Dardigna, qui s’intéresse à l’imaginaire érotique masculin dans *Les châteaux d’Eros ou les infortunes du sexe des femmes*, « est marqué dans la littérature par la totale liberté de l’instance subjective ; le sujet peut enfin tout dire de ses fantasmes, de ses perversions, de ses désirs cachés » (p. 312-313). Cependant, l’auteure soutient que les voix que nous entendons sont « toujours celles des hommes » (p. 313), ainsi que « celle du vieil ordre moral du patriarcat, jamais encore déstabilisé » (*ibid.*). Pour Dardigna, les femmes sont devenues la matière textuelle de l’imaginaire masculin dans

l'érotisme contemporain et leur statut d'objet perdurera tant que l'idéologie patriarcale définira les rôles sexuels attribués à l'homme et à la femme.

En outre, selon l'auteure, qui relève les conditions narratives de l'effet érotique dans la littérature, la représentation du corps de l'homme est superflue, alors que celle du corps féminin « est la condition *sine qua non* de l'érotisme » (p. 109-110). À l'instar de Dardigna, Nancy Huston, dans *Mosaïque de la pornographie*, constate que

[m]algré le culte phallique qui constitue son cadre de référence obligatoire, la pornographie évoque rarement le corps de l'homme de façon concrète ; elle se contente le plus souvent de mots qui dénotent ou qui connotent la force (dénotation: muscles, grande taille, pénis démesuré et dur, connotation : bronzage, pilosité, argent) (p. 124).

D'après les deux théoriciennes, c'est donc la femme qui doit être vue dans le récit érotique. Dardigna affirme que « la distance où est tenu le personnage féminin est syntaxiquement, verbalement nécessaire pour que se déroule le procès du récit, c'est-à-dire la mise en sujétion d'une femme par un regard masculin » (p. 106-107). Le principal enjeu narratif est donc « la réduction du corps féminin au statut d'*objet regardé* » (p. 110). Dardigna souligne aussi que ce que le regard des femmes parvient uniquement à voir, « c'est elles-mêmes regardées » (p. 112). À cet effet, John Berger, qui consacre, dans *Voir le voir*, un chapitre à la représentation de la femme dans les arts, affirme que « les hommes regardent les femmes alors que les femmes s'observent en train d'être regardées. C'est ainsi que la femme se transforme en objet et plus particulièrement en objet du voir : un spectacle » (p. 51).

Enfin, Dardigna constate qu'une des conditions fondamentales de l'effet érotique est de soutirer aux femmes l'aveu qu'elles « sont dominées par la faiblesse de leur chair facilement corruptible et que cette chair, secrètement, leur impose l'acquiescement au viol et à l'agression subis, même si elles prétendent les refuser » (p. 151). Étant donné que le désir de violence est éprouvé par la femme, c'est elle qui en porte la culpabilité.

Plusieurs constantes de la littérature érotique ont été relevées dans les théories que nous avons retenues. D'une part, nous avons vu que la subordination de la femme est un élément

essentiel dans l'illustration des rôles sexuels. La femme est en effet présentée comme l'objet de l'homme. D'autre part, le corps féminin doit être vu et la femme se traite elle-même comme un « objet du voir », c'est-à-dire comme une chose. Nous avons également souligné que la femme ne peut pas se constituer sujet de la narration érotique : elle en est toujours objet. Son assujettissement la conduit même à avouer qu'elle désire le viol et la violence perpétrés contre son corps, ce qui nous amène à traiter du mythe du masochisme inné de la femme exploité dans l'imaginaire érotique masculin.

2.1.4 Le masochisme féminin

Nancy Huston maintient que le désir de violence éprouvé par les femmes est « l'un des énoncés fondamentaux de la pornographie » (p. 95). En effet, d'après la théoricienne, les auteurs laissent entendre que l'amour peut être signifié par la violence et que « les femmes veulent être violentées et ne deviennent sensuelles qu'à la suite et à la faveur de la violence » (p. 99).

La doctrine selon laquelle les femmes seraient masochistes par nature a été énoncée de manière particulièrement influente par Sigmund Freud, dans l'article « Le problème économique du masochisme », publié en 1942. Selon le psychanalyste, qui définit le masochisme comme l'« expression de l'être de la femme » (p. 289), les fantasmes masochistes sont illustrés sous la forme de jeux dont « le contenu manifeste est : être bâillonné, attaché, battu de douloureuse façon, fouetté, maltraité d'une façon ou d'une autre, forcé à une obéissance inconditionnelle, souillé, abaissé » (*ibid.*). D'ailleurs, pour Freud, le masochisme de l'homme est typiquement féminin. En effet, selon lui, les fantasmes masochistes sont liés au désir d'être mis dans « une position caractéristique de la féminité [...] ils signifient être castré, subir le coït, ou accoucher » (p. 290). D'après Freud, un lien intrinsèque unit donc masochisme, féminité et passivité.

Naturellement, les théoriciennes féministes s'opposent à la conception freudienne du masochisme inné de la femme. Kate Millett reproche à Freud d'avoir négligé l'hypothèse

sociale dans la construction de sa théorie sur les caractéristiques dites féminines (la passivité, le masochisme et le narcissisme). En effet, selon Millett, « [l]a situation des femmes dans le cadre du patriarcat est telle qu'on s'attend à ce qu'elles soient passives, qu'elles souffrent, qu'elles soient des objets sexuels ; il est indubitable que leur socialisation les incite [...] à jouer ce rôle¹⁵ » (p. 216). Si, tel que le conçoit Freud, le masochisme correspond exactement au désir de la femme, la cruauté serait donc érotique puisqu'elle satisferait la nature des deux partenaires. Mais si l'on suit cette logique, Millett affirme qu'« il devient pratiquement possible de justifier n'importe quelle atrocité commise contre la femme en utilisant la théorie du masochisme inné » (p. 217). Le viol en est un bon exemple.

Pour Susan Brownmiller, l'idéologie masculine du viol inspirée par les théories freudiennes, qui s'appuie sur le principe que les femmes désirent être violées, confère à l'homme un rôle de conquérant, alors qu'elle impose à la femme une psychologie de victime : « Il suffit d'apprendre le mot "viol" pour s'instruire sur les rapports de force entre hommes et femmes » (p. 375). En outre, selon Brownmiller, la psychologie de victime associée aux femmes fait que celles-ci se complaisent dans les fantasmes de viol, qui « sont généralement le résultat du conditionnement masculin » (p. 393).

D'après Paula J. Caplan, qui dénonce également la pensée freudienne sur le masochisme inné de la femme dans *The Myth of Women's Masochism*, la croyance selon laquelle la femme est naturellement masochiste répond à l'objectif suivant :

It leads both women and men to believe that women are deeply, inevitably pathological – for is it not sick to enjoy misery? – and it is a powerful block against social action that could help women. Because of the myth, women's problems can be attributed to our deepseated psychological needs, not to the social institutions that really are the primary causes of the trouble (p. 10).

¹⁵ Nous avons vu plus haut que Millett souligne une équivalence entre « les phantasmes sexuels décrits par la psychanalyse » et « ceux rapportés par la pornographie » (p. 59).

De plus, le mythe de la femme masochiste sert à dévaloriser le sexe féminin :

The myth of women's masochism has helped to justify the view of women as appropriate targets of mockery and of sexual objectification and depersonalization, as the appropriate people to carry out of society's low-status work of house-keeping and child rearing, and as the objects of verbal degradation and physical abuse for men who feel frustrated or insecure (p. 12).

Enfin, pour Caplan, il est primordial de comprendre le danger qu'il y a à perpétuer la croyance selon laquelle la femme serait masochiste par nature. En effet, étant donné que la responsabilité de la violence de l'homme envers la femme est déplacée sur celle-ci, la victime manifeste un profond sentiment de culpabilité :

Because women are encouraged more than men to worry about other people's feelings and to uphold moral standards, when they believe they have hurt someone's feelings or behaved immorally, they tend to feel guilty. The guilt that makes them willing to endure unhappiness may be of recent origins, or it may be the guilt they learned to feel as very young girls (p. 94).

En résumé, le mythe du masochisme féminin est un moyen d'assurer la domination physique et psychologique de la femme par l'homme. Cette croyance a également pour conséquence de légitimer la violence faite aux femmes, puisqu'elles seraient toutes habitées par le désir de souffrir. La littérature érotique, nous l'avons relevé, est mise au service de cette idéologie, qui prône le déchaînement des pulsions agressives de l'homme face à une femme docile et complaisante. Nous verrons maintenant qu'Hubert Aquin, dans *L'Antiphonaire*, reconduit, pour l'essentiel, l'idéologie patriarcale de la sexualité, ainsi que les composantes fondamentales de la littérature érotique. Avant de procéder à l'analyse de la représentation de la sexualité dans le roman, nous dresserons d'abord le portrait de la vie sexuelle, puis de l'expérience du viol de Christine et de Renata. Notons que la critique aquinienne s'est très peu intéressée à cette dimension de *L'Antiphonaire*.

2.2 La représentation de la sexualité dans *L'Antiphonaire*

2.2.1 Portrait de la vie sexuelle de Christine et de Renata

Comme il est question de la sexualité de Christine et de Renata, son avatar fictionnel, il faut noter que la sexualité de celle-ci a été inventée par celle-là. Tout contraste entre les deux sera donc particulièrement significatif dans la mesure où il pourrait résulter d'une prise de distance ou d'une intention critique.

Christine

Le roman propose un portrait relativement détaillé de la sexualité de Christine, y compris dans sa jeunesse. Comme nous l'avons vu au premier chapitre, avant d'épouser Jean-William, l'héroïne incarnait l'image de la femme libre, émancipée sexuellement. Selon le narrateur omniscient qui commente ainsi la jeunesse de Christine,

[...] elle avait fait comme tant d'autres jeunes filles qui sont étudiantes entre vingt-deux et vingt-cinq ans. Rien de plus, rien de tellement spécial, rien d'anormal : elle avait vécu librement, en découvrant librement la vie. Amants, amis, grands coups de foudre, aventures plus ou moins libératrices : c'était monnaie courante et cela le demeure (p. 11-12).

Tel que relevé plus tôt, le narrateur affirme que la vie de Christine, à l'époque où elle était étudiante en médecine, n'avait rien d'exceptionnel. Vivre des aventures était même « monnaie courante » et le ton est exempt de réprobation. Toutefois, on nous indique que Jean-William « éprouvait un sentiment trouble et agressif à l'égard de Christine à cette époque de sa vie de jeune fille » (p. 11). Nous verrons plus loin que Robert, l'amant de l'héroïne, se montre également soupçonneux quant à la vie sexuelle passée de Christine, puisqu'il la forcera à tout lui révéler à ce propos. C'est donc l'homme qui juge la liberté sexuelle de la femme et la condamne pour cette raison.

Nous l'avons également signalé au premier chapitre, lors d'une confrontation avec Robert au sujet de sa sexualité antérieure, nous apprenons que Christine est tombée enceinte à la suite d'une aventure avec un professeur médecin et qu'un autre médecin a accepté de lui faire subir un avortement à la condition qu'elle lui accorde ses faveurs sexuelles. L'héroïne, bouleversée, raconte cet événement à Robert en le suppliant d'arrêter de la questionner: « [...] Robert, ne me fais pas pleurer comme ça... je suis à bout ; j'ai honte de moi et c'est à croire que tu ne cherches qu'à accentuer ma honte!!! » (p. 88). Victime d'un chantage sexuel de la part du médecin, qui voulait continuer à voir Christine après l'intervention, celle-ci a alors décidé d'abandonner son métier de médecin. Sa liberté sexuelle lui a donc coûté cher en la privant de sa vie professionnelle. L'héroïne confie également à Robert certains incidents de son enfance, dont la tentative de viol de son père, confession qu'elle qualifie d'« abominable vérité » (p. 85). Le passé sexuel de Christine se lit donc simultanément comme une histoire d'émancipation et de victimisation.

En ce qui concerne la sexualité de Christine avec Jean-William, nous constatons que même si elle a quitté son mari violent à la suite d'un terrible épisode où il l'a battue brutalement, l'héroïne éprouve l'envie de refaire l'amour avec lui. Même si elle a peur que Jean-William la retrouve et la tue, elle déclare en effet :

Jean-William me manque. Sérieusement et gravement, je ressens son absence comme une privation terrible ; pourtant, je sais bien qu'il m'a frappée, battue, affreusement traitée – mais puisque je ne méritais rien de mieux... Mon Dieu, je devrais taire en moi le désir impudique que j'éprouve pour Jean-William ; vraiment intolérable, ce manque d'un corps nu qu'on a déjà caressé, embrassé, d'un corps merveilleux dont je connais l'infatigable ressort et la puissance! Je ferais des bassesses pour qu'il vienne encore en moi [...] (p. 259).

Alors que Christine entretient une liaison avec Robert, elle fantasme donc sur son mari, malgré le fait qu'il incarne une menace pour elle. Nous l'avons relevé précédemment, l'accent est mis sur sa vulnérabilité, son masochisme (« puisque je ne méritais rien de mieux ») et son avilissement (« Je ferais des bassesses »). De plus, Christine semble ici légitimer la violence de Jean-William puisqu'elle se considère coupable, à son endroit,

d'infidélité. Le fait qu'elle puisse susciter encore le désir de son mari, malgré ses fautes, serait un moyen de s'assurer de son amour.

Dans sa sexualité avec Robert, nous l'avons aussi noté au premier chapitre, Christine fait d'abord face à l'humiliation. En effet, dans une première scène où nous observons le couple, l'héroïne manifeste un grand besoin de séduire Robert et va tout tenter afin d'obtenir ses faveurs sexuelles, mais en vain : « [...] je n'avais plus de poids, ni d'intérêt, ni même un semblant de séduction féminine aux yeux de Robert » (p. 83). Être désirable aux yeux de l'homme est un signe de reconnaissance vitale pour Christine, qui affirme que le refus de Robert de céder à ses charmes « venait de [la] condamner à l'inexistence la plus intolérable » (*ibid.*). Selon John Berger, « [...] la façon dont elle [la femme] apparaît aux autres et en dernière analyse aux hommes, est d'une importance capitale pour ce qu'en règle générale on considère comme le succès de sa vie » (1976, p. 50). On voit bien que plaire aux hommes et les séduire donne un sens à l'existence de l'héroïne. Devant la résistance de Robert, Christine déclare avec regret : « [...] je n'étais plus celle qu'il aimait, mais une femme indécente qui forçait son désir sans réussir à le provoquer vraiment » (p. 84). L'indifférence de Robert ébranle profondément la narratrice :

[...] j'en ressentais une sorte d'irritation agressive. Je devins en quelques secondes toute tournée contre lui, son ennemie et non plus son amour. [...] Restant ainsi sur ses positions, Robert osait me défier: il m'humiliait carrément [...] il savait fort bien que son attitude était vindicative, intensément vindicative et consciemment vindicative. Il savait qu'il m'atteignait ainsi en mon point vulnérable... (p. 84).

Christine éprouve donc un vif sentiment d'échec parce qu'elle ne parvient pas à éveiller le désir de son partenaire. Or, si Robert confronte ainsi sa compagne, c'est qu'il veut plutôt que celle-ci lui dévoile tout de sa vie sexuelle passée. En effet, nous l'avons vu plus tôt, Robert contraint l'héroïne à lui révéler la tentative de viol de son père, ses aventures de jeunesse, son histoire d'avortement et les détails de sa vie sexuelle avec Jean-William. Christine souligne que l'interrogatoire que Robert lui fait subir est grotesque et impitoyable :

J'étais en larmes, et Robert me demandait froidement de continuer mon abominable confession. Il m'interrogeait avec une froide rage (typique de lui) [...]. Aïe, je lui demandais pitié, je le suppliais d'arrêter cet interrogatoire insupportable ; Robert refusa et m'annonça sans aucune émotion qu'il allait bien volontiers se priver de repas afin de continuer cette « conversation » [...] (p. 85).

L'héroïne est donc victime de violence psychologique, dont le fondement est sexuel.

Dans une seconde scène, qui se déroule peu de temps après leur altercation, Christine et Robert font l'amour. L'épisode est raconté ainsi par la narratrice : « Et il se jeta sur moi, affolé, passionné comme jamais je ne l'avais vu, me déshabillant avec une sorte de hâte irrésistible, de désir surmultiplié [...]. Il était tout en sueur, déchaîné, presque violent tellement son désir le portait follement vers moi... » (p. 160). On peut voir que, lors de la relation sexuelle, c'est l'homme qui agit (il est sujet), alors que la femme subit passivement les actions de ce dernier (elle est objet). Christine décrit ainsi l'attitude de Robert : « Et il se jeta sur moi, affolé, passionné [...] ». Il la déshabille avec une « hâte irrésistible » et un « désir surmultiplié ». L'homme est aussi « déchaîné » et « presque violent ». On remarque alors que Robert fait preuve d'agressivité envers Christine. Dans la mesure où le désir de Robert envers sa partenaire est synonyme de fusion possible (« son désir le portait follement vers moi »), il permet aux deux êtres de se rapprocher. Mais le désir, qui est ici accompagné de folie, suggère qu'il peut aussi les détruire.

Ensuite, on note que Christine fait preuve de complaisance face au comportement agressif de Robert. En effet, dans une dernière scène où le couple fait l'amour et qui est évoquée sous le mode du souvenir, la narratrice raconte les choses ainsi :

[...] j'ai vu Robert follement heureux, excité, incapable de contrôler sa fébrilité et sa fureur obsessionnelle [...] il s'est jeté sauvagement sur le lit où j'étais et il m'a déshabillée [...] tandis que je me laissais faire par lui – n'étant pas moins déconcertée et presque horrifiée par son état d'exaltation. [...] il me roulait sur le lit et me brusquait pour me dévêtir. Étrangement, il ne s'apercevait même pas que je me laissais faire. [...] mon corps me faisait mal encore, mais je ne pouvais me défaire de l'étreinte de mon amoureux. Il était pressé contre moi, presque enfoui dans mon linge, entre mes seins. Il ne se tenait plus ; mais, en retour, j'avais si peu de tenue de moi-même. J'étais molle [...] tandis qu'il me massait partout à la fois, suçant mes mamelons, pressant mes côtés,

écrasant de tout son poids ma plate et vaine beauté, lui infusant, soudain – violemment – toute la fluidité glissante de son ventre (p. 164-165).

Dans cette scène, c'est encore l'homme qui est sujet, tandis que la femme est objet. On peut voir que Christine se laisse gagner par le désir de l'homme et que ce désir est montré comme une pulsion de mort, plutôt qu'une pulsion de vie. La passivité de la narratrice est soulignée : « je me laissais faire par lui », « j'avais si peu de tenue de moi-même » et « j'étais molle ». Comme nous l'avons relevé lors de l'étude de la scène précédente, Robert est aussi présenté comme un homme violent et fou de désir, puisqu'il est « incapable de contrôler sa fébrilité et sa fureur obsessionnelle ». Il est également agressif envers Christine. Effectivement, une seconde fois, il se jette sur sa compagne, « sauvagement », et la brusque pour la dévêtir. Il écrase d'ailleurs son corps « de tout son poids » et lui fait mal. Toutefois, si l'agitation violente de Robert suscite en elle un sentiment d'indignation (elle se dit « déconcertée et presque horrifiée par son état d'exaltation »), nous proposons que l'agressivité de Robert plaît à Christine, puisqu'elle la croit synonyme d'affection. En effet, après leurs ébats, la narratrice soutient que le bonheur éprouvé par Robert est sa « récompense » (p. 166). Pour elle, l'amour peut donc être signifié par la violence. Ayant établi comment Christine vit « normalement » sa sexualité, voyons maintenant comment est illustrée la vie sexuelle de Renata, personnage fictif inventé par l'héroïne et dépeint comme son « double » et son « personnage-victime ».

Renata

La séquence qui sera abordée se déroule tout juste après le viol de Renata par Carlo Zimara, que nous verrons plus loin. À la suite de sa mésaventure avec ce dernier, la jeune femme rencontre l'abbé Leonico Chigi, qui lui fait la lecture du *Cantique des Cantiques*. Les paroles de Chigi provoquent alors en elle un état de « transe mystique » (p. 98). En effet, tel que le propose Christine,

[...] elle se laissait porter par la voix de ce jeune prêtre turinois et voyait, au fond au fond de champ optique, le corps nu de la fiancée et, tout près d'elle, également nu, celui du fiancé, qui – en l'occurrence – était l'abbé Chigi... Nu, à genoux auprès de Renata, il était auréolé d'une beauté merveilleuse. [...] lorsque le jeune prêtre, transporté lui aussi par un élan mystique désordonné, toucha son bras nu de la main, Renata faillit s'évanouir tellement elle était sur le bord d'une jouissance dont elle ignorait complètement le déroulement... L'abbé Chigi, conscient de son geste erratique, fut profondément touché [...] il voulut aller jusqu'au terme, quel qu'il fût, de cette nouvelle découverte : l'amour physique d'une femme (p. 98-99).

Dans la scène où Renata et l'abbé Chigi font l'amour, nous l'avons souligné au premier chapitre, on constate que la sexualité des deux partenaires est vécue sous le mode de la fusion mystique. Ensuite, nous pouvons remarquer que, de prime abord, c'est l'homme qui agit principalement (il est sujet), alors que la femme est passive (elle est objet). Christine commente d'ailleurs ainsi l'attitude de Renata : « sa passivité n'était que favorable aux gestes lents et doux du jeune prêtre » (p. 99-100). La narratrice poursuit en racontant que

[...] Renata se retrouva sur le parquet, à niveau avec son amoureux, en train de se laisser dévêtir alors même qu'elle apprenait à le caresser doucement sous sa soutane [...]. Elle mettait une sorte de fureur à lui arracher les vêtements, tandis que lui, en pleine érection, tentait follement de l'enlacer pour pénétrer dans son ventre. [...] l'abbé Chigi râlait comme un désespéré en émettant un liquide blanc et riche qui jaillissait de lui avec une sorte de spontanéité totale! [...] Renata, elle, était à bout de souffle [...] couverte de sperme, bouleversée, pleurant comme une pauvre femme venant de découvrir un mystère qu'on lui avait jalousement caché... Elle continuait de haletter comme si, possédée, elle avait obéi à son démon déclenché ou comme si elle avait chevauché sans décence une sorte d'animal secoué interminablement par le plaisir... Elle ne pouvait imaginer [...] que la copulation la plus violente contenait des propriétés aphrodisiaques aussi illimitées... (p. 100).

On note ici que l'expérience sexuelle du couple suggère l'union amoureuse et l'égalité (« Renata se retrouva sur le parquet, à niveau avec son amoureux »). Il faut également relever qu'il s'agit de la seule fois, dans le roman, que la femme fait preuve d'activité dans l'acte sexuel. En effet, selon Christine, Renata caresse et déshabille Chigi. Ensuite, l'expérience de la jeune fille est décrite comme « la copulation la plus violente [qui] contenait des propriétés aphrodisiaques aussi illimitées ». Toutefois, l'homme ne se montre pas agressif envers la femme, contrairement à ce que nous avons observé précédemment dans l'analyse de la vie

sexuelle de Christine et de Robert. Dans le cas de la relation entre Renata et Chigi, c'est plutôt la femme qui manifeste une attitude agressive à l'endroit de son partenaire, comme en témoigne cet état de « fureur » qui la mène à « arracher les vêtements » de Chigi. Ici, la femme fait donc preuve à la fois de passivité et d'activité – associée à de l'agressivité – dans l'acte sexuel. Le désir est donc synonyme de violence, y compris lorsqu'il est éprouvé par une femme. En outre, Renata est « possédée » et son désir est comparé à un « démon ». Puisque la relation est aussi vécue sous le signe de la fusion mystique, des images divines et démoniaques se côtoient. De plus, l'union physique du couple relève de l'animalité. La narratrice affirme effectivement que Renata « continuait de haleter [...] comme si elle avait chevauché sans décence une sorte d'animal ». Enfin, étant donné qu'un prêtre s'adonne aux plaisirs charnels avec une femme pour la première fois, il y a transgression¹⁶. L'analyse de la vie sexuelle de Christine et de Renata laisse ainsi entrevoir que deux visions du désir sont présentées dans le roman : l'une égalitaire, mais sacrilège, l'autre plus hiérarchisée et négative. Nous avons pu constater que les deux femmes ont une vie sexuelle « normale », mais elles se font aussi violer. Nous présenterons donc, à l'instant, l'expérience du viol vécue par l'héroïne, puis par son personnage fictif.

2.2.2 L'expérience du viol de Christine et de Renata

Christine

L'héroïne de *L'Antiphonaire* est victime de deux viols (en plus de la relation obtenue par chantage lors de l'avortement). Dans un premier temps, nous l'avons noté au premier chapitre, à la suite d'une scène où elle s'est fait battre violemment par Jean-William, Christine va se réfugier dans une pharmacie pour trouver un baume afin de soigner ses blessures, ainsi qu'un médicament pour son mari, qui a été foudroyé par une crise d'épilepsie.

¹⁶ On trouve une scène semblable dans *Histoire de l'œil* de Georges Bataille, publié en 1928. Ce récit érotique comporte des scènes blasphématoires dans lesquelles un curé a une liaison sexuelle avec une jeune femme. Comme Bataille, Aquin exploite donc le thème du religieux et de la transgression.

Or, L.J. Gordon, le pharmacien qui devait lui fournir la prescription de Jean-William, drogue Christine afin de la violer. C'est ainsi qu'elle raconte l'événement :

[...] je découvris le pharmacien dans mon champ de vision, agenouillé (il me semble) juste à la hauteur de mes cuisses [...]. Je n'étais pas horrifiée, ni même choquée : une sorte de bien-être m'inondait, j'étais comme toute molle, faible, incapable de me mouvoir, incapable surtout de faire quoi que ce soit pour arrêter l'avance sollicitante du pharmacien. Et pourtant, je le voyais penché sur moi, courbé comme un pauvre chien jouisseur [...]. J'ai réussi, miracle, à articuler quelques paroles du genre : « qu'est-ce que vous faites-là [sic] » ou : « je vous en prie arrêtez... » (p. 73).

Christine affirme qu'elle n'est « pas horrifiée, ni même choquée » devant sa vision de l'homme. Elle est même habitée par « une sorte de bien-être ». On observe également que, tout comme avec Robert, Christine soutient qu'elle est « molle ». Même si elle tente de freiner les ardeurs du pharmacien, elle s'abandonne littéralement à lui. La narratrice déclare en effet :

[...] j'étais – à toutes fins pratiques – à sa merci, nue, complètement offerte, presque déjà complice de ce qu'il s'appropriait à faire [...] c'est-à-dire : entrer en moi, me pénétrer avec son pénis indemne et durci comme une branche de noisetier au printemps, long comme une péninsule de la côte pacifique, inamovible comme un juge ! J'étais fascinée comme un bonze, hypnotisée par cette colonne trajane en torsade – toute couverte de sculptures en relief [...] je me laissais gagner par la dureté glissante du pharmacien – par ce corps étranger qui soudain me révoltait complètement et, sans me blesser, s'introduisait en moi comme une douce épée, comme un dague médiéval [...] longue, interminable, coupante, rapide et lente surtout, pondérée par la tendresse que le pharmacien inculquait à ses caresses et à la régularité de ses mouvements de retrait et de reprise [...] voilà que j'étais partie pour le septième ciel, enivrée, emplie de ce petit pharmacien modeste dont la lame d'acier traité au tungstène me transperçait comme les flèches des cupidons transpercent le cœur extatique de la Sainte-Thérèse du Bernin¹⁷ (p. 74-75).

Christine maintient qu'elle est « complètement offerte » à son agresseur et qu'elle est « presque déjà complice » de ses actions. Elle se laisse « gagner » par l'homme et affirme qu'elle est « partie pour le septième ciel ». Faisant preuve de masochisme, elle décrit ainsi la

¹⁷ Nous procéderons un peu plus loin à l'analyse de la description du sexe masculin effectuée par Christine. On peut cependant noter ici que cette description est pour le moins excessive.

jouissance qu'elle a éprouvée aux mains du pharmacien : « Étrange jouissance, étrange en effet cette jouissance que fut la mienne : pleine de remords, remplie d'innovations formelles, de flux et de reflux du sang fou de la transaction génitale! Ne me croyez pas irresponsable! » (p. 75). Étant donné qu'elle jouit lors du viol, Christine avoue sa culpabilité. Sa jouissance est d'ailleurs définie comme étant « étrange » et « pleine de remords ». Cette description laisse entendre que l'héroïne ne s'attendait pas à jouir de son agression. Elle serait donc elle-même étonnée de son attitude masochiste. En outre, Christine compare le viol à une « transaction génitale ». Par conséquent, on peut établir qu'aux yeux du pharmacien, elle se considère comme une marchandise, objet de commerce entre les mains masculines. Notons que pour Christine, le fait que le pharmacien l'ait trouvée désirable est surprenant. À la suite des coups que Jean-William a portés contre elle, l'héroïne se considère en effet comme une « pauvre loque » (p. 76) et se trouve « affreuse, laide, peu ragoûtante, répugnante même » (*ibid.*). Elle déclare alors :

[...] laide, j'étais encore désirable pour un obsédé [...]. Et il m'a désirée avec une efficacité récompensante pour lui comme pour moi. J'étais soulevée par son propre désir effréné de jouissance, par l'approche du plaisir convulsif, par la tempête amoureuse qui s'est abattue sur son ventre [...] (*ibid.*).

Nous proposons que l'attirance du pharmacien envers la narratrice procure à celle-ci une certaine forme de satisfaction et qu'elle provoque son plaisir (« J'étais soulevée par son propre désir »). Christine compare même le désir de l'homme à une « tempête amoureuse ». Pour l'héroïne, se faire désirer par un homme équivaut donc à se faire aimer¹⁸. En outre, si on s'interroge au sujet de l'attirance du pharmacien à l'endroit de Christine, qui a été battue, on peut se demander si ce n'est pas justement parce qu'elle personnifie la victime potentielle par excellence qu'elle exerce un si fort pouvoir d'attraction sur lui. Dépeint d'ailleurs comme un « obsédé », le pharmacien cherche à tirer profit de la condition de femme battue – donc docile et faible – incarnée par Christine.

¹⁸ Nous l'avons vu, le même constat s'applique lorsqu'il est question de sa relation avec Jean-William et avec Robert.

Enfin, la narratrice conclut le récit de son viol en évoquant le sentiment d'horreur qui l'a habitée après l'incident :

[...] cela fut affreux. Non seulement, je me suis vue violer par ce pharmacien qui m'avait si habilement droguée [...] après être tombée dans un sommeil profond (consécutif à mon orgasme irrésistible et peut-être à l'absorption d'un hypnotique dont je ne connais pas la formule), je me suis réveillée toute seule et j'étais nue. Il m'avait laissée dans cet état incroyable [...]. Quel salaud, me dis-je, quel salaud impardonnable!!! [...] le chien!!! (p. 76-77).

À la suite du viol, Christine maintient que ce qui lui est arrivé est « affreux ». Elle est « sidérée, coupable et effrayée à la fois » (p. 79). La faute du viol est donc portée par la victime. C'est elle qui a honte et qui manifeste un sentiment de culpabilité, alors que le violeur ne semble rien éprouver de tel. Soulignons aussi que c'est en ces termes que Christine décrit le pharmacien: « chien » et « salaud impardonnable ». Au début de la scène, elle qualifie d'ailleurs l'homme de « pauvre chien jouisseur » (p. 73) ; l'animalité est alors projetée sur l'homme. Dépourvu de toute humanité, il agit sous l'emprise de ses pulsions sexuelles. Le récit balance donc à son égard entre une pitié teintée de mépris et une franche indignation, mais l'héroïne ne tente aucun geste contre lui et ne dénonce pas ses actes. Ainsi, le viol de Christine se vit sous le double signe de la complaisance et de l'indignation. Notons que la narratrice se retrouvera enceinte du pharmacien. Elle affirmera d'ailleurs à Robert qu'elle porte l'enfant de Jean-William. Incapable d'avouer à son mari ou à Robert qu'elle a été violée, l'héroïne endosse bel et bien le crime de son agresseur. Voyons maintenant la deuxième agression subie par Christine.

En effet, nous l'avons aussi mentionné au premier chapitre, Christine sera victime d'une seconde agression sexuelle. Alors qu'elle se trouve à l'hôpital, au chevet de Robert, qui survit péniblement à la tentative de meurtre de la part de Jean-William, l'héroïne s'endort dans le bureau de Franconi, le médecin qui soigne Robert. Lorsqu'il entre dans son bureau, Franconi surprend Christine nue. Voici comment la narratrice raconte l'incident :

[...] le docteur Franconi en personne a fait son apparition dans son bureau. Il a fait mine de se retirer immédiatement parce que je me trouvais dans une tenue sommaire, voire même : nue... et sortant des draps. [...] j'ai adressé la parole à ce cher médecin...
 – Allons donc, docteur, je vous en prie... Il me suffira d'une minute ou moins encore pour m'habiller... C'est moi qui vous dois des excuses... Après tout, c'est votre bureau, n'est-ce pas? (p. 214).

Le docteur a alors hésité un moment, puis il a décidé de fermer la porte de son bureau. Christine poursuit :

[...] il vaut mieux – en toute simplicité – surmonter la honte que j'éprouve et dire les choses comme elles se sont passées. Voilà... J'étais en train de m'habiller [...] quand le docteur s'est approché de moi, par derrière, et m'a prise à bras-le-corps pour me renverser à nouveau sur le lit. (Je dois peut-être aussi rajouter que je devinais ce mouvement de sa part : j'avais même trouvé particulièrement indécente ma façon de prendre du temps... tandis qu'il se trouvait tout juste là, à deux pas de moi...) Le reste est assez sordide : dois-je nécessairement tout raconter, décrire par le menu les caresses et l'entreprise impudique du médecin ainsi que la surprise que j'ai simulée afin (j'imagine) de rendre moins monstrueux ce qui s'est passé dans ce laps de temps qui a suivi mon lever et précédé notre orgasme commun (p. 214-215).

On remarque que l'attitude de Christine est véritablement « indécente ». Elle affirme même avoir feint d'être surprise lorsque Franconi a commencé à la caresser. Ainsi, elle déclare : « je cédaï hypocritement à ses avances » (p. 215). Elle soutient également : « il me faisait de telles caresses que j'en étais toute molle... Je cédaï d'emblée à ce plaisir suraigu » (*ibid.*). On note ici que la narratrice fait une autre fois preuve de « mollesse » envers l'homme, à l'égal de son comportement sexuel avec Robert et avec le pharmacien.

Soudainement, l'héroïne tente de freiner les ardeurs de l'homme : « Non, non, arrêtez, je vous en supplie : je ne suis pas la femme que vous croyez... Vous vous trompez à mon sujet... » (p. 216). Mais Franconi avait déjà pénétré Christine, qui rapporte qu'elle était « sur le point d'éclore et de mourir de plaisir » (*ibid.*). Elle répète néanmoins au médecin d'arrêter ses manœuvres : « Non, je vous en prie, non, non! », mais l'homme lui réplique : « Vous n'allez pas me dire que cela vous déplaît » (*ibid.*). On constate ici que « non » veut dire « oui » pour Franconi. À ses yeux, Christine consent à avoir une relation sexuelle avec lui.

C'est l'homme qui juge ce qui est « bien » pour elle. Toutefois, même si l'héroïne répète plusieurs fois à son agresseur de cesser ses actions, elle finit par s'abandonner totalement à celui-ci. Ainsi, la narratrice évoque l'orgasme que lui a procuré Franconi :

[...] j'avais le sentiment innommable que mon ventre s'écoulait doucement sous moi, et que j'allais me désintégrer sous le choc prochain de ma jouissance... Ce que je ne savais pas, c'est que le médecin allait atteindre sa jouissance presque en même temps que moi! Vraiment, jamais, mais jamais, ce ne fut aussi intense, ni aussi hallucinant! [...] – Non, non, non... (Ce furent mes dernières paroles articulées, mes dernières fausses résistances, mes derniers élans de fausse pudeur..., annonce paradoxale – en même temps – d'une jouissance frissonnante, inoubliable, parfaite...) (p. 216-217).

En vérité, si Christine tente ultimement de repousser Franconi, il s'agit de « dernières fausses résistances » et de « derniers élans de fausse pudeur ». Ce qui est donc « vrai », c'est son désir du viol. On remarque que c'est aussi de façon masochiste que l'héroïne vit le viol perpétré par Franconi : en effet, elle en jouit. Ainsi, elle déclare : « j'avais le sentiment [...] que j'allais me désintégrer sous le choc prochain de ma jouissance [...] jamais, ce ne fut aussi intense, ni aussi hallucinant! ». Christine qualifie d'ailleurs sa jouissance de « frissonnante, inoubliable, parfaite ».

Finalement, la narratrice fait part de son état psychologique après le viol de cette façon :

Après, ce fut une sorte d'incroyable déception : rien n'est plus troublant que cet affaissement du tonus, consécutif à une jouissance trop forte. [...] Non, je vivais dans l'horreur : ou, l'horreur était mon dû, je m'y maintenais, je m'en nourrissais! Abominable sensation de dégringoler : je n'étais pas grand-chose, je n'étais plus que cette épouse¹⁹ enceinte d'un inconnu, capable de copuler avec un autre inconnu, tandis que son mari, non loin, était l'objet de « soins intensifs de réanimation » [...] (*ibid.*).

Ici, également, on peut voir que c'est la victime qui a honte du viol et que c'est elle qui est habitée par un vif sentiment de culpabilité. On note en effet que l'héroïne se sent coupable à l'égard de Robert. Or, la culpabilité avouée de Christine soulève une importante constatation.

¹⁹ On souligne ici le fait étrange que ce passage du texte laisse entendre que Christine est l'épouse de Robert, alors qu'il est marié à Suzanne.

La déclaration de la narratrice, qui soutient qu'elle a été « capable de copuler » avec un autre homme, laisse croire qu'il y a déni du viol de la part de Christine, c'est-à-dire, qu'elle fait comme si la relation sexuelle avait été vécue de façon tout à fait consentante. Aussi, l'héroïne n'affirme jamais avoir été violée par Franconi, alors qu'elle évoque clairement « je ne suis vue violer », à la suite de son agression aux mains du pharmacien. Nous suggérons qu'il y a donc confusion, ici, entre le viol et le non-viol dans l'esprit de Christine. Nous développerons d'ailleurs cette idée plus loin, lorsqu'il sera question du discours du viol chez Aquin. Enfin, soulignons que Franconi est comparé, par la narratrice, à un « docte monstre érectile » (p. 231). Par conséquent, le violeur est, une seconde fois, dépeint de façon dévalorisante. Sa conduite est immorale et même inhumaine : il est un « monstre ». À l'égal de son expérience du viol avec le pharmacien, Christine vit cependant son agression de façon complaisante, étant donné qu'elle a joui. Il faut aussi noter que l'héroïne a honte de ce qui s'est passé entre elle et Franconi, puisqu'elle insinue qu'elle a provoqué sexuellement l'homme et qu'elle a trahi Robert. En résumé, c'est sous le signe du masochisme et de la culpabilité, mais aussi d'une jouissance intense, que Christine subit le viol. Voyons maintenant si la même conclusion s'applique à Renata, son alter ego fictionnel.

Renata

Mentionnons d'abord que le viol de Renata se produit juste avant celui de Christine à la pharmacie. Avant d'expérimenter elle-même un viol, la narratrice a donc imaginé le déroulement d'une agression sexuelle vécue par son personnage fictif. Dans la scène que nous allons présenter, Renata rencontre l'imprimeur Carlo Zimara, à qui elle devait livrer un manuscrit. Comme elle est épuisée à la suite de son long voyage, l'homme lui propose d'aller se reposer dans son atelier. Christine raconte que, complètement absorbé par la beauté de la jeune fille endormie, Zimara « [...] allait profiter du sommeil de sa partenaire de hasard, la dévêtir complètement sans même qu'elle puisse en avoir connaissance [...] » (p. 65). Ensuite, la narratrice poursuit son récit de cette façon :

[...] quand il l'eut partiellement dévêtue, celle-ci sortit de sa torpeur, et tenta par tous les moyens possibles de repousser cet inconnu (l'imprimeur), mais trop tard, Carlo Zimara n'entendait plus raison et il était lancé dans sa course vers une jouissance prochaine. Plus fort, l'imprimeur tint sa proie dans ses bras et il arriva à son orgasme très rapidement, la violant ainsi dans son existence et son secret de jeune fille. [...] Renata Belmissieri qui, elle, horrifiée, était restée éveillée tout ce temps. L'imprimeur Zimara était gavé comme une bête [...] (p. 65-66).

Renata est donc désignée comme une « proie » entre les mains de Zimara, qui, lui, est défini comme une « bête ». Après le viol, Zimara s'endort sur le corps de Renata, tandis que celle-ci est victime d'une crise d'épilepsie, qui provoque de violents spasmes²⁰ dans tout son corps. Zimara se réveille et devient « curieux, presque voyeur » (p. 66) face à la jeune fille. Christine raconte que l'imprimeur « se transforma en un curieux actif » (*ibid.*) et commença à caresser Renata, qui « hurlait non pas de plaisir, mais sous l'effet des secousses régulières, implacables, intolérables » (*ibid.*). À cause des hurlements, Antonella, l'épouse de Zimara, se réveille et entre dans l'atelier. Elle est prise de dégoût devant le comportement de son mari et lui assène un coup de matrice en plomb sur la tête, ce qui le tue. Antonella affirme ensuite à Renata : « Tu vois, j'ai honte de ma colère; mais j'ai mille fois plus honte d'avoir été mariée à cet homme... » (p. 68).

On remarque ici que, contrairement à Christine, Renata résiste sans hypocrisie à son agresseur (mais en vain) et ne jouit pas lors du viol. De plus, le geste du violeur est sanctionné, car Zimara est assassiné par sa femme. On constate aussi qu'un jugement sévère est porté sur l'acte de l'homme (« la violant ainsi dans son existence et son secret de jeune fille »). Forte des portraits de la vie sexuelle et de l'expérience du viol de Christine et de Renata, tentons maintenant une synthèse de la sexualité mise en scène dans *L'Antiphonaire*.

²⁰ Il est possible toutefois qu'on puisse lire les spasmes de la crise d'épilepsie comme suggérant ceux de l'orgasme.

2.2.3 Synthèse de la sexualité dans *L'Antiphonaire*

La vie sexuelle de Christine et de Renata

D'une part, nous avons vu que, dans sa jeunesse, Christine expérimentait sa sexualité de façon libérée, ce qui ne semble pas plaire à Jean-William et à Robert : tous deux voient d'un mauvais œil la libération sexuelle de l'héroïne. D'autre part, le passé sexuel de Christine est présenté comme une longue histoire de victimisation dont, de surcroît, elle a honte (voir la tentative d'inceste de son père, l'avortement qu'elle a subi et qui l'a tenu à distance de la réussite professionnelle et le chantage sexuel dont elle a été victime de la part du médecin qui a procédé à son avortement). Le passé sexuel de l'héroïne est donc vécu sous le signe de l'émancipation, désapprouvée, en quelque sorte, par Jean-William et Robert, et sous celui de la victimisation, que Christine raconte sans toutefois la dénoncer. C'est plutôt la narratrice qui a honte des torts qu'on lui a causés. Le point d'origine de la victimisation de Christine semblerait être la tentative de viol de son père. Selon Anne Éline Cliche, « [l]es fautes de Christine [...] ne cessent d'être avouées et décrites dans *L'Antiphonaire* pour laisser dans l'ombre, puisque allusivement amenée au texte, la "vérité abominable" du viol du père [...] » (1992, p. 149). La culpabilité de la victime prend donc la place de celle du véritable responsable. Nous avons d'ailleurs relevé que, tout au long du roman, Christine subit la violence des hommes et qu'elle endosse toujours la responsabilité de leurs méfaits. La complaisance de l'héroïne se perpétue même jusqu'à l'épreuve du viol.

Ensuite, nous avons constaté que, en dépit du fait que Jean-William, qui l'a violemment battue, représente une menace pour Christine, celle-ci est habitée par le fantasme de refaire l'amour avec lui. Christine est consciente d'avoir été terriblement maltraitée par son mari, mais, à ses yeux, « [elle] ne méritai[t] rien de mieux » (*ibid.*). On peut donc conclure qu'en plus de se dévaloriser sans cesse, l'héroïne se complaît dans son statut de victime. Son désir sexuel envers Jean-William est lui-même synonyme d'abaissement : elle est prête à tout pour satisfaire son envie.

Dans sa relation avec Robert, nous avons d'abord remarqué que Christine manifeste un grand besoin de séduction. Devant le refus de l'homme de céder à ses avances sexuelles, elle se sent bafouée et humiliée. Or, tel que Simone de Beauvoir le souligne, « on n'admet pas qu'elle [la femme] puisse comme l'homme assumer ses désirs : elle est leur proie » (1949, t. 2, p. 610). En effet, selon l'auteure,

[l]a femme ne peut donc prendre qu'en se faisant proie : il faut qu'elle devienne une chose passive, une promesse de soumission. Si elle réussit, elle pensera que cette conjuration magique, elle l'a effectuée volontairement, elle se retrouvera sujet. Mais elle court le risque d'être figée en un objet inutile du dédain mâle. C'est pourquoi elle est si profondément humiliée s'il repousse ses avances (*ibid.*).

Si Christine n'arrive pas à se dresser en face de Robert comme « sujet », mais seulement comme « objet », en l'occurrence rejeté, c'est que l'homme s'attend à ce que la femme soit passive dans la sexualité, de manière à demeurer lui-même maître de la situation. Ensuite, nous avons vu que Robert exerce une violence psychologique sur l'héroïne. Il la contraint en effet à lui révéler tous les détails de sa vie sexuelle passée, même si cela la fait souffrir. La volonté de tout savoir à propos de Christine permet alors à Robert de pratiquer une forte emprise sur ses pensées et ses désirs autant que sur son corps.

L'étude de la vie sexuelle de Christine nous fait constater que la sexualité, dans *L'Antiphonaire*, est vécue sous un mode patriarcal. Nous avons vu que, selon Georges Bataille, la femme-victime est naturellement passive dans l'acte sexuel et elle s'offre toujours comme un objet au désir agressif de l'homme-prédateur. Ainsi, Aquin exploite une composante majeure du texte érotique relevé par Angela Carter : « c'est l'homme qui propose tandis que la femme est celle dont l'on dispose » (1979, p. 13). On voit bien que la liberté sexuelle est refusée à celle-ci. Christine, en effet, ne parvient pas à s'affirmer comme sujet vis-à-vis Robert, même si elle le désire. En outre, la narratrice prend plaisir aux gestes agressifs de son amant lorsqu'ils font l'amour ; elle désire Jean-William même après avoir été battue par lui. Or, Kate Millett a bien saisi que « la situation des femmes dans le cadre du patriarcat est telle qu'on s'attend à ce qu'elles soient passives, qu'elles souffrent, qu'elles soient des objets sexuels ; il est indubitable que leur socialisation les incite [...] à jouer ce

rôle » (1971, p. 216). *L'Antiphonaire*, par son traitement de la vie sexuelle de Christine avec Robert, reproduit donc l'idéologie patriarcale voulant que la femme soit nécessairement un objet docile et complaisant face à l'homme, qui la domine. L'héroïne incarne à la lettre l'image de la femme passive imposée par la culture. La représentation de l'identité féminine donnée dans le roman dérive par conséquent du modèle « patriarcal » (ou « traditionnel »)²¹.

En ce qui concerne la vie sexuelle de Renata, nous avons souligné que sa sexualité avec Chigi est vécue sous le signe de l'égalité. La conception de l'identité féminine donnée ici par Aquin sous-tend donc qu'elle est issue du modèle « féministe » (ou « moderne »)²² (de manière anachronique du reste puisque cette rencontre remonte au XVI^e siècle). De plus, la relation du couple relève de la fusion amoureuse et de l'expérience mystique. L'union entre les deux partenaires suppose alors qu'une nouvelle dimension de la sexualité est explorée dans *L'Antiphonaire*. À cet effet, Françoise Maccabée-Iqbal suggère que l'expérience de Renata et de Chigi évoque « l'unité, le sérieux et la profondeur de l'union entre l'homme et la femme [...] comme en témoigne l'extase réciproque qui en résulte » (1978, p. 198). En même temps, cette scène propose une vision presque parodique de la sexualité. Dans l'extrait de la scène qui a été présenté, on remarque effectivement que lorsque Chigi touche le bras de sa partenaire, « Renata faillit s'évanouir tellement elle était sur le bord d'une jouissance ». En outre, Christine raconte que « l'abbé Chigi râlait comme un désespéré en émettant un liquide blanc et riche qui jaillissait de lui avec une sorte de spontanéité totale! [...] Renata, elle, était à bout de souffle [...] couverte de sperme, bouleversée, pleurant comme une pauvre venue de découvrir un mystère qu'on lui avait jalousement caché... ». Une certaine filiation d'Hubert Aquin avec Sade et Bataille est donc relevée, puisque la sexualité est illustrée de façon excessive. Étant donné que Chigi, un prêtre défroqué, s'abandonne au plaisir de la chair avec une jeune femme pour la première fois, il y a également une vision de l'érotisme, chez

²¹ Il faut rappeler que, d'après Boisclair et Saint-Martin, le modèle « patriarcal » (ou « traditionnel ») est celui qui « définit comme un fait de Nature la division bicatégorique des sexes, qui entraîne à son tour une diversité des rôles sociaux et une hiérarchie des valeurs symboliques suivant ce modèle » (2006, p. 7).

²² Selon Boisclair et Saint-Martin, nous l'avons également vu, le modèle « féministe » (ou « moderne ») découle d'une volonté de « revaloriser le féminin dans une quête d'égalité et de remettre en question l'idée d'une essence féminine qui justifierait la domination masculine » (2006, p. 7-8).

Aquin, comme la mise en scène de « l'expérience des limites », selon l'expression employée par Anne-Marie Dardigna. D'après la théoricienne, cette expérience prend la forme d'un culte ou d'une cérémonie vécue dans l'excès : « Ce que dit la scène érotique c'est que l'attirance sexuelle vers une femme c'est l'attirance vers la bestialité » (1980, p. 125). Nous avons effectivement vu que le désir sexuel éprouvé par Renata envers Chigi est synonyme d'animalité. Rappelons que pour Georges Bataille, l'animalité est le fondement de l'érotisme, mais que celle-ci est portée surtout par la femme. En somme, si l'expérience sexuelle de Renata et de Chigi s'éloigne des conventions patriarcales (la femme est active et l'homme fait preuve d'une certaine douceur à son endroit), elle ne peut y échapper totalement. En effet, la sexualité du couple relève en partie d'une conception traditionnelle (la passivité de Renata est évoquée et le désir est lié à la violence et l'animalité).

Enfin, si l'on compare la sexualité de Christine avec Robert à celle de Renata avec Chigi, on remarque que, dans *L'Antiphonaire*, il n'y a pas de sexualité sans violence (le désir est toujours accompagné d'un sentiment d'agressivité). C'est ce qui fonde l'acte sexuel chez Aquin, qui tourne en dérision l'union de Renata et de Chigi, vécue pourtant sous le mode de l'amour et de la fusion mystique. De plus, il faut noter que la relation sexuelle entre Chigi et la jeune femme se déroule tout juste après le viol de celle-ci ; le viol de Renata est banalisé dans la mesure où la victime semble avoir facilement surmonté le traumatisme de son agression, puisqu'elle cède ainsi au désir du prêtre. Comme le viol, qui constitue la plus forte expression symbolique de la violence dans la sexualité, est au cœur de *L'Antiphonaire*, nous allons maintenant procéder à l'étude comparée de l'expérience du viol de Christine et de Renata.

L'expérience du viol de Christine et de Renata

Nous proposons d'emblée que le récit de l'expérience du viol de Christine obéisse, en grande partie, aux conditions de l'effet érotique définies par les théoriciennes de la littérature érotique que nous avons abordées. En revanche, dans les deux cas de viol subis par la narratrice, le corps féminin n'est pas présenté. Or, selon Anne-Marie Dardigna, la représentation du corps masculin est inutile, alors que celle du corps de la femme « est la

condition *sine qua non* de l'érotisme » (1980, p. 109-110). Nous suggérons que puisque le viol est raconté à la première personne par Christine, qui est elle-même la narratrice du roman, son corps n'est pas montré. Par ailleurs, Dardigna soutient qu'une femme ne peut pas être le sujet de la narration érotique, mais seulement l'objet. La femme ne peut donc dire « "je" » (1980, p.104). Mais Nancy Huston explique que les auteurs masculins qui emploient la première personne du féminin utilisent volontiers un faux « je » féminin, grâce auquel ils « parviennent quand même à constituer leur héroïne en objet (du discours, du désir des personnages masculins et du désir des lecteurs) » (1982, p. 61). À ce propos, on constate que lors du viol perpétré par le pharmacien, l'héroïne se voit en train d'être regardée. En effet, elle affirme : « je me suis vue violer » (p. 76). Ainsi, malgré le fait que Christine détient le pouvoir de la parole dans le roman, elle se transforme quand même en ce que John Berger nomme un « objet du voir » et un « spectacle ».

Comme le souligne Dardigna, la description du corps masculin dans le texte érotique est superflue. Huston soutient elle aussi que le corps de l'homme est rarement présenté dans le texte érotique ; s'il est évoqué, ce sera à l'aide de connotations et de dénnotations servant à illustrer la puissance virile. Or, dans le cas du viol commis par le pharmacien, le sexe masculin est en effet représenté au moyen de l'usage d'hyperboles valorisantes qui rappellent la puissance phallique. Il est d'abord décrit comme une « branche de noisetier au printemps, long comme une péninsule de la côte pacifique ». Il est donc comparé à un élément valorisé de la nature. Ensuite, Christine déclare que le sexe de l'homme est « inamovible comme un juge ». Le sexe masculin incarne maintenant la justice, le triomphe de la loi. Il est aussi associé à une « colonne trajane en torsade » qui fascine Christine. Il évoque alors l'ingéniosité et la créativité. Enfin, le sexe masculin est symbolisé par une « douce épée », un « dague médiéval » et une « lame d'acier », qui transperce la chair de l'héroïne comme « les flèches des cupidons ». Il est par conséquent dépeint comme une arme qui comble le masochisme féminin. La force virile de l'homme est donc illustrée à l'aide d'expressions symbolisant la toute-puissance masculine qui est de l'ordre de la nature (« péninsule » et « branche de noisetier »), mais aussi de la culture prestigieuse (« juge », « colonne », « dague », « lame » et « flèches »). Cette illustration excessive de la puissance phallique,

chez Aquin, sous-tendrait-elle une vision parodique du masculin? On est presque tenté de le croire.

Ensuite, puisque les deux viols sont vécus par Christine sous le signe de la culpabilité et du masochisme, Aquin reconduit une des caractéristiques fondamentales de l'effet érotique suggérée par Dardigna, soit soutirer aux femmes « l'aveu » qu'elles « sont dominées par la faiblesse de leur chair facilement corruptible et que cette chair, secrètement, leur impose l'acquiescement au viol et à l'agression subis, même si elles prétendent les refuser » (1980, p. 151). À cet effet, Lori Saint-Martin propose que l'« aveu », dans le texte aquinien, légitime la domination et la violence exercée contre les femmes. De plus, l'auteure affirme que « [f]aire dire à la victime, par le truchement d'un faux "je" féminin, qu'elle a joui du viol et qu'elle aime son violeur, revient à déclarer que le viol n'existe pas [...] » (1984, p. 113). Cette affirmation nous mène directement à traiter du comportement masochiste de Christine lors du viol. Pour Huston, nous l'avons vu, « l'un des énoncés fondamentaux de la pornographie est que les femmes aiment être violées » (1982, p. 95). Or, comme il fait dire à la femme violée qu'elle tire jouissance du viol, Aquin renforce le cliché, omniprésent dans la littérature érotique, qui associe masochisme et féminité. Cependant, si Christine subit le viol de façon complaisante et masochiste, nous avons pu voir qu'il en est autrement pour Renata.

Lorsque la narratrice raconte le viol vécu par Renata, elle définit la jeune fille comme une « proie » qui tente désespérément de repousser son agresseur, alors que Zimara est dépeint comme une « bête » acharnée sur sa victime. Si la terminologie est celle des scènes érotiques traditionnelles, nous sentons cette fois que Christine exprime un blâme à l'égard du violeur. Nous avons également observé que, à la suite du viol, Zimara tente une seconde fois d'agresser Renata, pendant qu'elle est atteinte d'une crise d'épilepsie. Or, l'attitude de l'homme laisse deviner du sadisme de sa part. Même si la jeune femme hurle de douleur, il continue à la caresser. À ce propos, mentionnons qu'André Berthiaume fait le constat suivant concernant la visée érotique de *L'Antiphonaire* : « La scène époustouflante où Zimara caresse Renata au moment où celle-ci est la proie du "mal sacré", illustre très bien le caractère macabre et paroxysmique de l'érotisme aquinien » (1970, p. 500). Notons toutefois que « la sexualité » est plutôt portée par les personnages féminins. De plus, contrairement à Christine,

nous avons souligné que Renata ne tire pas jouissance du viol. Il y donc absence de masochisme chez elle. Ce constat est crucial, car c'est sur lui que repose le fondement de la différence du viol vécu par les deux femmes. En fait, la narratrice ne prête pas à son alter ego fictionnel le plaisir qu'elle-même dit avoir éprouvé lors du viol. Il y a donc double discours sur le viol. D'une part, de l'expérience complaisante et masochiste du viol de Christine découle un discours patriarcal; d'autre part, de l'expérience du viol vécue par Renata, qui personnifie la victime parfaitement « innocente », sans équivoque, se dégage un certain discours féministe. Voyons maintenant de plus près ce double discours du viol. Nous comprendrons mieux alors comment, chez Aquin, la reconduction de l'idéologie patriarcale sur le viol suggère paradoxalement une critique de type féministe.

2.2.4 Le discours du viol dans *L'Antiphonaire*

En confrontant l'expérience du viol de Christine à celle de Renata, nous avons constaté qu'Hubert Aquin, dans son roman, met en place un double discours sur le viol : un discours patriarcal et un discours féministe. Dans le cas de l'expérience du viol vécue par Christine, nous pouvons voir que l'auteur propose un point de vue patriarcal. L'agression que subit l'héroïne de la part du pharmacien et de Franconi est banalisée, puisque le viol est présenté comme du sexe « normal ». En effet, Christine s'abandonne littéralement à son agresseur et prend plaisir au viol. Étant donné qu'elle affirme avoir joui intensément lors de ses deux agressions, l'héroïne est dépeinte comme une femme masochiste qui se complaît dans la violence sexuelle. Pour Patricia Smart, « la dégradation de la femme est rendue d'autant plus insidieuse par le fait que dans ce roman c'est elle-même qui nous révèle sa propre corruption, sa trahison et sa culpabilité » (1992, p. 222). Selon l'auteure, l'image négative de Christine, qui est montrée comme la complice de son violeur, a pour effet que celle-ci « se conforme exactement au stéréotype de la "femme qui a provoqué le viol" » (*ibid.*). En ce qui concerne le cas du viol perpétré par Franconi, on remarque effectivement que l'héroïne est présentée comme une femme aguichante qui cherche à éveiller le désir de l'homme. Nous avons aussi souligné que Christine se trouve dans une étrange position au début de la scène, puisqu'elle est complètement nue lorsque le médecin entre dans son bureau et qu'elle suggère à l'homme

de rester dans la pièce pendant qu'elle se rhabille. Elle se considère d'ailleurs « indécente » face au médecin et avoue même avoir fait seulement semblant d'être surprise quand elle a été violée. Nous verrons un peu plus loin que la curieuse position dans laquelle est placée l'héroïne révèle autre chose sur l'incident. Pour l'instant, le fait que Christine incarne le stéréotype de « la femme qui a provoqué le viol » nous mène à établir que, dans *L'Antiphonaire*, Hubert Aquin reconduit les mythes sur le viol dénoncés par Susan Brownmiller et que nous avons présentés plus haut.

Nous suggérons donc que le roman exploite les croyances selon lesquelles « *toutes les désirent être violées* », « *aucune femme ne peut être violée contre sa volonté* » et que « *si vous êtes sur le point d'être violée, mieux vaut vous détendre et en profiter* » (Brownmiller, 1976, p. 378). Selon la théoricienne, ces mythes, qui sont diffusés dans la littérature érotique, ont pour effet de légitimer le viol et de déresponsabiliser le violeur. Les mythes sur le masochisme inné de la femme, nous l'avons vu, jouent également ce rôle. Dans son étude sur le masochisme féminin, Paula J. Caplan a bien montré que la croyance qui lie féminin et masochisme sert à justifier la violence faite aux femmes. Kate Millett affirme par ailleurs que les fantasmes reproduits dans le récit érotique reflètent la pensée patriarcale, qui associe cruauté et sexualité : « le sadisme est mâle » et « la victime est femelle » (1971, p. 59). En somme, l'expérience de Christine peut être interprétée comme une parfaite illustration du discours patriarcal sur le viol, puisque celui-ci est fortement érotisé dans sa violence même et vivement désiré par l'héroïne.

En ce qui concerne l'expérience de Renata, celle-ci peut se lire comme la présentation d'un discours féministe sur le viol. Ainsi, tel que nous l'avons montré, l'agression de Renata est vécue de façon totalement opposée à celle de Christine. Cette fois, le viol n'implique ni complaisance ni masochisme de la part de la victime. Effectivement, Renata n'éprouve aucun plaisir pendant son agression aux mains de Zimara et, surtout, elle n'en jouit pas. De plus, aucune culpabilité dans le viol n'est endossée par la victime. Par conséquent, dans le récit que Christine fait de l'agression de Renata, le crime du violeur n'est pas banalisé. En effet, le viol n'est pas montré comme du sexe « normal », mais plutôt comme un crime condamnable.

Nous l'avons remarqué, lorsqu'elle est violée par le pharmacien, Christine fait allusion à l'affection que lui prodigue son violeur. Elle évoque effectivement « la tendresse que le pharmacien inculquait à ses caresses » et compare le plaisir ressenti par l'homme à une « tempête amoureuse ». Or, le violeur de Renata est dépeint comme une brute qui s'acharne sur sa proie, puisqu'il tente d'agresser la jeune femme à nouveau après le viol. La bestialité de l'homme « gavé comme une bête » à la suite de l'incident est donc dénoncée par Christine en tant que narratrice. On note que le discours érotique traditionnel projette cette animalité sur la femme de manière à laisser entendre qu'elle mérite ce qu'il lui arrive, mais ici, l'animalité est bel et bien attribuée à l'homme. Enfin, le comportement de Zimara est sanctionné par la narratrice. Le violeur est en effet « puni », car Antonella tue de sang-froid ce dernier. Après le meurtre sordide, Antonella affirme d'ailleurs : « J'ai honte, j'ai honte de ma colère ; mais j'ai mille fois plus honte d'avoir été mariée à cet homme... ». Elle condamne donc le comportement de Zimara, qui, à ses yeux, est punissable de mort²³. Or, le discours féministe du viol tenu dans le roman découle du fait qu'en imaginant ainsi l'agression de Renata et ses conséquences, Christine dénonce les mythes sur le viol faisant de la victime un objet docile, complaisant et masochiste.

Il y a donc une différence capitale dans la façon de Christine d'imaginer et de vivre personnellement un viol. On voit bien qu'Hubert Aquin, dans son roman, fait ainsi s'opposer deux visions du viol. Le discours patriarcal sur le viol perpétue une vision négative du sexe féminin en érotisant la violence sexuelle et en véhiculant les clichés usuels associés à celle-ci : la culpabilité et le masochisme de la femme. Le discours féministe sur le viol, quant à lui, sert à dénoncer le discours patriarcal. Le fait que ces deux points de vue se côtoient dans le roman nous conduit à nous interroger sur l'aveu de culpabilité et l'attitude masochiste de Christine face à la violence sexuelle. Si l'héroïne, dans son récit fictif, condamne le viol, pourquoi le vit-elle de façon complaisante dans la réalité ? Nous proposons d'éclairer cette question en revenant sur le dernier cas de viol retrouvé dans *L'Antiphonaire*, soit celui qui met en scène Christine et Franconi.

²³ Par ailleurs, il faut noter qu'Antonella ne serait nullement solidaire de la femme violée par son mari puisqu'elle fera en sorte que Renata soit condamnée à sa place pour le meurtre de ce dernier.

L'étude du viol perpétré par Franconi nous permet de soulever deux importantes constatations. D'abord, nous avons vu qu'étant donné que Christine est nue lorsque Franconi entre dans son bureau et qu'elle lui propose de rester pendant qu'elle se rhabille, l'héroïne se trouve dans une disposition qui paraît inconvenante. Or, l'attitude de la narratrice peut laisser croire qu'elle s'est montrée impudique devant le médecin afin de susciter son désir. De plus, elle affirme avoir feint d'être étonnée lorsque Franconi a entrepris de la caresser. Ensuite, nous avons noté que l'aveu de Christine, qui déclare, à la suite de l'incident, « je n'étais plus que cette épouse enceinte d'un inconnu, capable de copuler avec un autre inconnu, tandis que son mari, non loin, était l'objet de "soins intensifs de réanimation" », suppose qu'il y a déni du viol de la part de l'héroïne. D'ailleurs, nous l'avons noté, Christine n'affirme jamais qu'elle a été violée par Franconi, alors qu'elle énonce clairement « je ne suis vue violer » après l'agression commise par le pharmacien. En outre, Christine déclare : « Je sais que Robert ne saura jamais que je l'ai trompé avec son médecin, ni combien de fois cela s'est produit ni dans quelles conditions. » (p. 253). La narratrice soutient donc avoir eu une aventure sexuelle consensuelle avec Franconi, puisqu'elle a « trompé » (plusieurs fois) Robert. Toutefois, la façon dont Christine raconte son expérience sexuelle laisse entendre qu'il y a eu relation sans consentement, donc viol. En effet, elle répète « non » à l'homme, qui est présenté comme un inconnu, tout au long de la scène, mais celui-ci fait la sourde oreille. Par conséquent, on peut affirmer qu'il y a confusion, ici, entre le viol et le non-viol dans l'esprit de Christine. À ce sujet, Albert Chesneau suggère l'interprétation suivante :

[...] le viol n'est pas sans quelque analogie avec l'offrande amoureuse volontaire qui d'ailleurs le remplace dans certaines séquences de *L'antiphonaire* dépourvues de viol. C'est précisément l'incapacité où va se trouver Christine de délimiter exactement où passe la frontière entre l'activité amoureuse normale et le viol qui sera la cause majeure de son dégoût d'elle-même et de son suicide (2006, p. 37).

Nous proposons donc que Christine, conditionnée à être l'objet de la violence physique, psychologique et sexuelle de l'homme, est désormais « programmée » à se dresser comme une victime face à ce dernier. Au lieu d'illustrer une défaillance ou une pathologie chez Christine, « l'incapacité » relevée par Chesneau aurait l'effet d'une dénonciation à caractère féministe de la manière dont l'idéologie patriarcale brouille justement la distinction entre viol

et sexualité « normale ». René Lapierre a bien relevé la cause de l'aliénation totale de l'héroïne, à la suite du déchaînement de la violence de Jean-William contre elle, et du viol par le pharmacien :

Après avoir été possédée (en même temps que ses doubles) de toutes les manières imaginables, Christine ne s'appartient plus elle-même, écrire l'a menée dans le cercle d'une possession démoniaque où, depuis l'épisode du motel Hillcrest et du viol de San Diego, elle ne revient plus à elle et se découvre avec horreur un autre visage. Et après avoir été finalement possédée par le docteur Franconi (alors qu'elle était enceinte du pharmacien de San Diego et que Robert, son amant blessé par Jean-William, reposait à l'hôpital dans un état critique, aux soins, justement, de Franconi – les maléfices se croisent), Christine semble franchir un seuil, passer à jamais de l'autre côté d'elle-même (1991, p. 126-127).

Complètement anéantie physiquement et psychologiquement, l'héroïne de *L'Antiphonaire* vit maintenant l'aliénation par rapport à son corps sexué. Ne sachant plus distinguer le bien du mal, Christine ne parvient plus à faire la différence entre vivre une relation sexuelle « normale » (c'est-à-dire consentante) et subir un viol. Elle expérimente donc maintenant sa sexualité comme une victime.

Il faut noter que si le viol de Renata est montré comme un crime condamnable, alors que le viol de Christine est vécu de façon masochiste, c'est qu'Hubert Aquin semble vouloir mettre en évidence le caractère « impur » de son héroïne. Christine est en effet dépeinte comme la femme coupable d'adultère, qui vit dans le péché – elle trompe Jean-William et Robert –, alors que Renata symbolise la femme « pure » – elle est vierge au moment du viol – et donc, la victime innocente. À la fin du roman, juste avant qu'on apprenne que Christine s'est suicidée, celle-ci fait d'ailleurs une déclaration qui nous permet de constater l'ampleur de l'impasse dans laquelle elle se trouve par rapport à sa sexualité :

Je n'ai plus de morale dans mon comportement avec les autres hommes. Plus ça va, plus je me dis que Jean-William m'a frappée avec violence parce qu'il me méprisait sans mesure soudain... À ces yeux, j'étais déjà une putain, une chienne, un être indigne de respect. Depuis – paradoxalement – je semble me conformer à cette image de moi : mon comportement me fait horreur. Et j'ai honte (p. 256).

Nous proposons donc que les traumatismes physiques, psychologiques et sexuels subis depuis l'enfance aient mené Christine à se traiter elle-même comme un objet de mépris. Ainsi, tel que le soutient Patricia Smart, « [t]oute la violence sexuelle étalée au cours du roman se trouve justifiée par l'assurance que nous donne Christine elle-même qu'elle "ne mérit[e] rien de mieux" » (1992, p. 222). Au début du roman, nous l'avons souligné, l'image qu'incarne l'héroïne est celle d'une femme « libre », qui a vécu l'émancipation sexuelle dans sa jeunesse. Cependant, cette image de femme libérée cède le pas à celle d'une femme victime de son corps sexué (qui a subi, dans le passé, une tentative de viol de son père – et c'est là, nous l'avons vu, que remonte la genèse de la victimisation de Christine –, un avortement, ainsi que le chantage sexuel d'un médecin manipulateur). Avoir un corps sexué, pour Christine, c'est donc en quelque sorte inviter le crime. Nous l'avons relevé, la victimisation de l'héroïne perdure tout au long du récit, étant donné qu'elle est battue par son mari, violée par un pharmacien et torturée psychologiquement par Robert, et c'est ce qui la conduit à l'aliénation totale. Puisqu'elle est conditionnée à être une proie face à l'homme (tel que le veut l'idéologie patriarcale de la sexualité et tel qu'elle l'a personnellement expérimenté), c'est donc en empruntant le masque d'une victime que Christine vivra une aventure avec Franconi. La narratrice raconte en effet son expérience sexuelle avec le médecin comme s'il s'agissait d'un viol, alors qu'on apprend, à la fin du roman, qu'ils sont véritablement amants²⁴. D'un autre côté, se représenter sans cesse comme une victime permet à Christine de ne jamais assumer pleinement le fait qu'elle est une femme coupable d'adultère. Il vaut mieux, pour elle, tenir toujours le rôle de la victime que d'affirmer qu'elle désire vivre librement sa sexualité. De toute façon, se montrer comme une femme sexuellement émancipée est mal perçu selon la société. La contradiction et le paradoxe de la sexualité de Christine tiennent donc du fait que plus elle est libre, plus elle est aliénée et que plus elle est victime, plus elle mérite de l'être. Enfin, plus Christine est victime, moins elle est « pure » et plus elle mérite les mauvais traitements, dans un cercle vicieux sans fin.

²⁴ Nous constaterons effectivement, au troisième chapitre, que la liaison entre Christine et Franconi est confirmée par Suzanne.

Conclusion

En dressant le portrait de la vie sexuelle de Christine, nous avons d'abord constaté que le passé sexuel de l'héroïne a été vécu sous le signe de l'émancipation, condamnée par l'homme, et de la victimisation, qui n'est jamais dénoncée par la narratrice. La victimisation de Christine se poursuit d'ailleurs tout au long du roman. Elle subit en effet la violence physique, psychologique et sexuelle des hommes, y compris de ceux qui prétendent l'aimer. Même si ces derniers incarnent toujours un danger potentiel pour elle, l'héroïne est littéralement folle d'eux. L'agressivité masculine est même perçue comme un signe d'affection à ses yeux. Nous avons vu que, selon les théoriciennes féministes, la conception patriarcale de la sexualité a eu pour conséquence de naturaliser l'agressivité de l'homme envers la femme. Or, Hubert Aquin, dans *L'Antiphonaire*, exploite l'idéologie véhiculée dans la littérature érotique selon laquelle l'activité est fondamentalement masculine (l'homme est un prédateur), alors que la passivité est typiquement féminine (la femme est une proie). Dans *L'Antiphonaire*, il n'y a donc pas de sexualité sans violence. Même l'expérience sexuelle de Renata et de Chigi, qui symbolise la fusion amoureuse et spirituelle, est vécue en partie sous le mode de la bestialité et ne va pas sans violence.

Ensuite, l'étude de l'expérience du viol de Christine nous a menée à remarquer que plusieurs constantes de la littérature érotique sont reproduites dans *L'Antiphonaire*, notamment la subordination essentielle de la femme, qui ne peut se constituer sujet de la narration érotique, mais seulement objet. L'assujettissement de l'héroïne, nous l'avons souligné, la conduit même à avouer qu'elle désire toujours le viol perpétré contre elle. Elle subit en effet le viol de façon masochiste et en jouit. Cependant, nous avons vu que dans le cas de l'expérience du viol vécue par Renata, avatar fictif de Christine, il y a absence de complaisance de la victime. Il y a donc une divergence fondamentale entre la façon de la narratrice d'imaginer un viol et la façon dont elle le subit personnellement. Nous avons ainsi pu établir que, dans *L'Antiphonaire*, Aquin tient un double discours sur le viol : s'y côtoient une vision patriarcale dominante et une vision féministe, plus discrète. Le discours patriarcal, découlant de l'expérience de Christine, suggère que le romancier reconduit les mythes sur le viol et sur le masochisme féminin, perpétués par l'idéologie patriarcale et par la littérature

érotique. Cependant, l'intégration d'un discours féministe sur le viol, relevant de l'expérience du viol de Renata, remet en question le point de vue patriarcal. Le fait que l'agression de Renata soit dénoncée et condamnée par Christine nous a alors menée à nous interroger quant à l'attitude complaisante de celle-ci dans le viol. L'étude du « pseudo-viol » mettant en scène Christine et Franconi nous a permis de constater que l'héroïne ne parvient plus à faire la distinction entre le choix et la contrainte dans sa sexualité. Nous avons donc suggéré que si Christine est dépeinte comme une femme masochiste, c'est qu'elle vit une forte aliénation par rapport à son corps sexué. Tel que nous l'avons noté, son perpétuel statut de victime de violence physique, psychologique et sexuelle l'a conditionnée à se dresser comme une proie face à l'homme. Par conséquent, l'héroïne expérimente désormais sa sexualité comme une victime.

Selon Guylaine Massoutre, si Christine subit sans cesse coups et humiliations de la part des hommes qu'elle aime et des inconnus, c'est que « le cycle de violence entre en action dès qu'un homme la croise : leur désir de prédateur sait tirer partie de sa faiblesse constitutive²⁵ » (2007, p. 281). Rappelons pourtant qu'il s'agit d'une femme intelligente, cultivée, spécialiste des sciences médicales et, en principe, forte et autonome au départ. Si une telle femme se soumet ainsi, qu'en sera-t-il des plus démunies? Or, si Christine ne peut échapper à ce cycle de violence, c'est qu'elle se traite elle-même comme une proie docile et complaisante vis-à-vis l'homme. Étant donné que l'homme et la femme sont ainsi figés dans leurs rôles respectifs de prédateur et de proie, ils ne peuvent jamais se rencontrer harmonieusement. Désirer l'autre constitue toujours un danger imminent. À ce propos, Françoise Maccabée-Iqbal constate que « l'union des corps de l'homme et de la femme baigne à maintes reprises dans une atmosphère de violence et de meurtre comme si s'approcher de l'autre entraînait son assassinat physique ou psychologique » (1978, p. 2). Ainsi, la rencontre de l'homme et de la femme dans *L'Antiphonaire* engendre nécessairement la destruction. D'ailleurs, aucun couple du roman ne survivra.

²⁵ Selon une lecture féministe, cette « faiblesse », loin d'être « constitutive », d'après le terme de Guylaine Massoutre, serait le résultat d'un conditionnement social.

Que le seul terrain de rencontre de l'homme et de la femme dans *L'Antiphonaire* soit la sexualité, mais que celle-ci se détériore en violence ou viol, suppose qu'il y a impossibilité, pour la femme, de s'affranchir de son assujettissement. En effet, elle est toujours montrée comme un objet sexuel qui se complaît dans ce rôle. Or, c'est en lui faisant tenir un discours de complicité dans son oppression qu'Hubert Aquin dénonce, de manière paradoxale, l'aliénation de la femme par rapport à son corps sexué. Le romancier évoque alors indirectement que l'impasse sociosexuelle dont témoigne *L'Antiphonaire* pourrait être surmontée par la réappropriation de la femme de son corps et de sa sexualité, qui lui ont été volés par la culture patriarcale. Ainsi, l'auteur suggère, entre les lignes, une critique féministe de la fabrication sociale de la féminité ; mais aussi de la masculinité puisque l'homme aurait à se défaire de son attitude de prédateur. Nous verrons, dans le dernier chapitre, que le processus de déconstruction de l'état d'objet du sexe féminin est d'ailleurs entamé par le biais du dispositif énonciatif même du roman : en faisant de Christine l'énonciatrice principale de son roman, Hubert Aquin inscrit la subjectivité de la femme dans l'espace de l'écriture. Il sera donc maintenant question de l'étude de l'emprunt de la voix féminine dans *L'Antiphonaire*, œuvre porteuse, malgré son climat patriarcal, d'un pouvoir subversif.

CHAPITRE III

LA VOIX NARRATIVE AU FÉMININ

En plus d'occuper une place centrale dans *L'Antiphonaire*, la femme violentée y laisse entendre sa voix. Énonciatrice principale du roman, Christine prend la parole et affirme ainsi sa subjectivité. Toutefois, même si le fait d'assumer la majeure partie de la narration lui confère une autorité et une autonomie importantes, elle ne parvient pas à se délivrer de son assujettissement. En effet, malgré son pouvoir discursif, Christine est présentée comme un objet aliéné. Le dernier chapitre de notre mémoire sera donc consacré aux théories relevant de la narratologie féministe, qui nous permettront d'analyser l'utilisation de la voix narrative *au féminin* chez Aquin. Au terme de cette analyse, nous aurons donc éclairé les nombreux paradoxes de la représentation du genre dans *L'Antiphonaire*.

Dans un premier temps, l'étude de Susan Sniader Lanser, qui a pour objet l'autorité narrative féminine, nous aidera à soulever les enjeux associés au pouvoir discursif de la femme, qui, s'affirmant comme une auteure, remet en cause la pratique patriarcale de l'écriture. Ensuite, afin de comprendre la portée subversive liée à l'emprunt d'une voix narrative au féminin dans un texte d'homme, les études de Madeleine Kahn et de Lori Saint-Martin, portant sur le travestissement narratif, nous aideront à saisir les motifs de cette stratégie discursive et ses conséquences pour la conceptualisation des identités sexuelles/de genre.

À la suite de ce survol théorique, il sera question de l'emprunt d'une voix au féminin dans *L'Antiphonaire*. D'abord, nous procéderons à l'analyse du pouvoir discursif conféré à Christine en nous penchant sur le fondement de son autorité. Ensuite, afin de cerner quelle conceptualisation du genre sous-tend la voix féminine chez Aquin, nous analyserons, à l'aide

de la typologie proposée par Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, les marques de la présence des modèles « patriarcal » (ou « traditionnel »), « féministe » (ou « moderne ») et « postmoderne », qui émergent du discours tenu par Christine. L'étude du journal intime de l'héroïne nous mènera, par la suite, à entrer dans la subjectivité de la femme victime de violences et d'humiliations, alors que l'analyse du récit fictif qu'elle rédige nous permettra de voir en quoi consiste un « roman de femme » pour Christine. Puisque deux autres voix, celle de Suzanne et celle de Franconi, participent aussi à la narration de *L'Antiphonaire*, nous nous intéresserons également aux effets de lecture que produit ce relais narratif. Les constats que nous aurons soulevés, à partir de ces différents axes d'analyse, nous conduiront finalement à établir une synthèse des effets de la narration au « je » féminin et du travestissement dans *L'Antiphonaire*. Cette synthèse visera à mettre en lumière le paradoxe de la représentation de la femme objet (de l'homme et du discours) et de la femme sujet (de la parole) chez Hubert Aquin.

3.1 La narratologie féministe

3.1.1 La voix narrative au féminin

Pour commencer, voyons les enjeux généraux liés au fait qu'un romancier masculin donne la parole à une femme dans son texte. D'après Lori Saint-Martin, dans son article « Roman d'homme, voix de femme », lorsqu'un romancier utilise un faux « je » féminin, plusieurs effets narratifs sont possibles. Il faut alors se demander quelle conception du genre sous-tend cette voix féminine :

Celle-ci fait-elle bouger les catégories identitaires? Le recours à une voix de femme implique-t-il plutôt un détournement de son discours, une tentative de renforcer les stéréotypes? En faisant parler les femmes, les romanciers s'ouvrent-ils réellement à elles ou s'intéressent-ils surtout à eux-mêmes? Renforcent-ils le système de sexe/genre ou le remettent-ils en cause? (p. 34-35).

Ces questions sont essentielles à la compréhension des enjeux du travestissement narratif et nous y reviendrons plus loin. Pour l'instant, intéressons-nous au fondement de l'autorité narrative féminine.

Dans son ouvrage *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Susan Sniader Lanser propose que, dans la construction de l'autorité textuelle, deux aspects de la narration sont significatifs:

The first is the distinction between private voice (narration directed toward a narratee who is a fictional character) and public voice (narration directed toward a narratee « outside » the fiction who is analogous to the historical reader). The second is the distinction between narrative situations that do and those that do not permit narrative self-reference, by which I mean explicit attention to the act of narration itself (p. 15).

Selon la théoricienne, la voix privée se limite aux narrateurs qui racontent leur propre histoire. Elle n'accorde pas les mêmes privilèges que la voix publique, étant donné que celle-ci revendique les pouvoirs que lui confère un certain savoir sur le monde. La situation narrative qui fait autorité est hétérodiégétique, publique et autoréflexive. Le narrateur s'engage dans des actions extrareprésentationnelles, qui prennent la forme de réflexions, de commentaires ou de jugements sur le monde extérieur à la diégèse. Cette situation narrative qui fait autorité permet donc à l'auteur de participer, à l'intérieur d'un monde fictif, à des débats culturels, littéraires et intellectuels.

Enfin, d'après Sniader Lanser, puisque la voix publique a été définie comme étant traditionnellement masculine, le fait qu'une femme emprunte cette voix est subversif. En effet, tel que le constate l'auteure, la femme qui écrit conteste nécessairement la pratique patriarcale de l'écriture :

In theory, the entry of women into writing seriously threatens prevailing patriarchal hegemonies, just as the emergence of « print culture » challenges other hierarchies of caste and class by providing an oppositional vehicle for (literate) persons without other access to power. Not only does print allow women publicly to challenge the terms of their own domination, but once they are identified as discursive « I's », such women become « individuals », occupying the position of privileged-class men (p. 26).

Dans *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Patricia Smart propose également que l'écriture des femmes constitue un acte subversif face à la pratique patriarcale de l'écriture. Selon elle,

[é]crire est bien une activité qui se poursuit dans la Maison du Père, cette maison étant évidemment une métaphore de la culture et de ses structures de représentations idéologiques, artistiques et langagières, dont nous comprenons de plus en plus clairement depuis l'émergence du féminisme qu'elles sont la projection d'une subjectivité et d'une autorité masculines. [...]. Devenir auteur – comme le suggère l'étymologie du mot – signifie accéder à l'autorité; et dans une tradition où celle-ci est réservée aux pères, il ne peut s'agir de la même expérience pour l'homme et pour la femme que de s'emparer de l'autorité de la parole écrite (p. 21-22).

Pour une femme, l'acte d'écrire un roman et de le publier représente donc une quête d'autorité discursive, une volonté d'exercer une influence sur le monde et d'affirmer sa subjectivité. Mais lorsqu'un « je » féminin est produit par un homme, que gagne celui-ci à abandonner sa posture masculine traditionnelle en adoptant une voix revêtue d'un prestige et d'un pouvoir bien moindres? Voyons maintenant les enjeux du travestissement narratif dans un texte d'homme.

3.1.2 Le « travestissement narratif »

Madeleine Kahn, dans *Narrative Transvestism: Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, s'intéresse aux motifs de l'emprunt de la voix féminine chez les auteurs masculins. La visée de l'étude de Kahn est de comprendre pourquoi un auteur voudrait transgresser les limites de son identité sexuelle/de genre et de voir l'incidence de cette transgression sur la forme et le propos de son texte. D'abord, selon la théoricienne, pour qu'il y ait travestisme, la présence de l'instance masculine à l'intérieur de la création de la voix féminine doit être révélée. Autrement dit, l'intervention de l'instance masculine est essentielle afin que le geste du travestisme soit reconnu et admiré. La pratique du travestissement narratif est définie ainsi par Kahn :

I use the term « narrative transvestism » to refer to this process whereby a male author gains access to a culturally defined female voice and sensibility but runs the risk of being trapped in the devalued female realm. Through narrative transvestism the male author plays out, in the metaphorical body of the text, the ambiguous possibilities of identity and gender. I argue that this narrative projection of the male self into an imagined female voice and experience was an integral part of the emerging novel's radical and destabilizing investigation of how an individual creates an identity and, as our society if not our biology requires, a gendered identity (p. 6-7).

L'auteur masculin qui utilise le « je » féminin joue donc avec la rhétorique des genres. Il est à la fois mâle et femelle. Tel que le suggère Kahn : « [i]n tranvestism the self is split into a doubly gendered being which "infinitely mirror(s)" itself. And this mirror image creates an endless oscillation between the object and the reflection of the object, a kind of infinite regress of self-absorption » (p. 18).

Finalement, selon Kahn, l'auteur qui travestit sa voix en empruntant celle de la femme s'approprie en même temps les pouvoirs du masculin et du féminin :

By « becoming » a woman, the male writer could temporarily assume the power of generation – of corporeal existence and creation – while simultaneously extending his power over women from the social and real realm to the imaginative one. That imaginative power then redounded to the real world; male writers controlled the voices and fates of their female characters, and their female readers found in novels an articulate woman on whom they might model themselves but who had, in fact, been invented by a man (p. 45).

Ainsi, le travestissement narratif chez le romancier masculin servirait à fabriquer une certaine image de la femme, image qui est contrôlée par l'homme. Mais quelle motivation sous-tend la volonté de donner la parole à la femme? S'ouvrir à celle-ci ou renforcer les stéréotypes du féminin?

Lori Saint-Martin étudie les paradoxes du travestissement narratif. Pour l'auteure, cette pratique marque avant toute chose une volonté de renouvellement des identités de sexe/genre. En effet, selon Saint-Martin, le travestissement narratif « remet en cause l'étanchéité de la frontière entre les sexes sur laquelle reposent l'organisation sociale et les valeurs symboliques traditionnelles » (2007, p. 31). Donner la parole à un ou une protagoniste du

sexe opposé peut en effet brouiller les identités sexuées. Le système sexe/genre se trouve donc ébranlé, d'après l'auteure, qui soutient que : « si un homme peut ainsi “faire” la femme, la féminité n'est qu'une mascarade ; c'est donc à un éclatement du système de sexe/genre que nous assistons » (2007, p. 37). Voici comment Judith Butler décrit, dans *Trouble dans le genre*, l'arbitraire du système sexe/genre²⁶ :

Si le genre renvoie aux significations culturelles que prend le sexe du corps, on ne peut alors plus dire qu'un genre découle d'un sexe d'une manière et d'une seule. En poussant la distinction sexe/genre jusqu'au bout, on s'aperçoit qu'elle implique une discontinuité radicale entre le sexe du corps et les genres culturellement construits (p. 67).

Dans *Défaire le genre*, Butler réitère cette idée suivant laquelle le genre est une performance. En effet, selon elle,

[l]e genre est le dispositif par lequel le masculin et le féminin sont produits et normalisés en même temps que les formes interstitielles hormonales, chromosomiques, psychiques et performatives du genre. Considérer que le terme « genre » se réfère toujours et exclusivement à la matrice du « masculin » et du « féminin » revient à passer à côté du point critique selon lequel la production de ce binarisme cohérent est contingente, qu'elle a un prix et que les transformations du genre qui ne rentrent pas dans ce cadre binaire font autant partie du genre que ses expressions les plus normatives (p. 59).

Comme nous l'avons indiqué, d'après Saint-Martin, le travestissement narratif peut marquer une volonté de renouvellement de conception des identités sexuées. La théoricienne explique ainsi cette idée :

Le masque du travesti dé-masque les stéréotypes: si le féminin peut se détacher d'un corps de femme, l'arbitraire du système sexe/genre saute soudain aux yeux. Et si le genre est une mascarade, tout le monde peut « être » homme ou femme, ou du moins le devenir... Les romans [...] [qui] brouillent la distinction habituelle entre « textes d'hommes » et « textes de femmes » en affichant un caractère à la fois masculin et féminin et en semant le doute sur le sens à accorder à chacune de ces expressions [...] nous invitent donc à repenser l'ensemble des relations entre les sexes (2007, p. 47).

²⁶ Butler définit le genre comme « l'ensemble des moyens discursifs/culturels par quoi “la nature sexuée” ou “un sexe naturel” est produit et établi dans un domaine “prédiscursif” qui précède la culture, telle une surface politiquement neutre sur laquelle intervient la culture après coup » (p. 69).

Enfin, ce qui émerge de la démarche d'un auteur qui travestit sa voix serait « une curiosité nouvelle envers l'autre, une insatisfaction généralisée envers les rôles figés et une forte volonté de rapprochement » (*ibid.*). En plus de brouiller le système sexe/genre, le travestissement narratif permet donc dans certains cas de s'ouvrir à l'autre. Voyons maintenant, à la lumière des théories que nous venons d'aborder, l'impact de l'emprunt d'une voix au féminin, dans *L'Antiphonaire*, sur la représentation du genre.

3.2 La voix narrative au féminin dans *L'Antiphonaire*

3.2.1 Christine et le pouvoir discursif

Nous devons d'abord mentionner que plusieurs niveaux de narration et plusieurs formes de textes se côtoient dans *L'Antiphonaire*²⁷. Dans un premier temps, l'introduction du roman est rédigée à la troisième personne par un narrateur hétérodiégétique. Un narrateur omniscient présente alors brièvement le couple Jean-William/Christine. Ensuite, Christine prend la parole au « je » et écrit un manuscrit, dans lequel sont entremêlés trois types de textes : un journal intime, des extraits de sa thèse de doctorat en médecine, ainsi qu'une fiction romanesque se déroulant au XVI^e siècle, en Italie. Après la mort de Christine, la narration de *L'Antiphonaire* est confiée à Suzanne, qui signe la postface de l'œuvre, puis à Franconi, qui conclut celle-ci par le biais de la rédaction d'une lettre de suicide. Selon Françoise Maccabée-Iqbal, le choix du titre de *L'Antiphonaire* est révélateur de la construction formelle du roman. Il fait effectivement référence à la duplicité des époques évoquées par Aquin (le XVI^e et le XX^e siècle), ainsi qu'à la présence de multiples voix narratives (la voix neutre et celles de Christine, de Suzanne et de Franconi). Voici ce que Maccabée-Iqbal rapporte à propos de définition du terme « antiphonaire »:

²⁷ Gilles Thérien étudie longuement la pluralité des formes romanesques qui composent l'œuvre. Selon lui, « *L'Antiphonaire* est d'abord et avant tout une exploitation de diverses formes d'écriture, correspondant souvent à des genres littéraires différents et à la création de mixtes. [...] Le lecteur est constamment renvoyé, sans ménagements, d'une forme à l'autre » (1993, p. LV).

[...] [il] désigne originairement l'ensemble des chants notés de l'Église romaine. On le croit généralement conçu sous l'impulsion et l'autorité de Grégoire I^{er}. Autant chez les chrétiens que chez les Grecs, le chant antiphonique se définit en ces chœurs où des voix alternées chantaient à l'octave. Leur existence tient au rapprochement de communautés d'hommes et de femmes qui participaient ensemble aux offices, se répondaient d'abord à l'octave pour en venir ensuite à s'associer. Ainsi, dans la liturgie grecque, une strophe était chantée par un premier chœur, une antistrophe par un second et chaque vers ou couple de vers d'une strophe alternante par l'un des chœurs succédant à l'autre, série qui pouvait parfois se prolonger (1978, p. 174).

L'alternance des époques historiques, ainsi que la présence de plusieurs voix narratives dans le roman, constitueraient donc un chant antiphonique²⁸. Notons également l'idée de mixité homme-femme présente dans la formule antiphonique.

Tel que nous l'avons noté, les premières pages de *L'Antiphonaire* sont rédigées à la troisième personne par un narrateur hétérodiégétique. L'œuvre apparaît donc aux lecteurs comme un roman réaliste. Un narrateur omniscient présente le couple Jean-William/Christine, qui se trouve en vacances à San Diego. Christine est d'abord désignée comme l'épouse de Jean-William : « Jean-William était menacé, en ce neuvième jour de vacances qu'il passait à San Diego avec sa femme, et pour la neuvième fois, par cette crise icto-comitiale que Christine d'ailleurs savait maintenant être provoquée par [...] le faux syndrome d'Adams-Stokes » (p. 5). Mais la focalisation passe rapidement à Christine, qui énoncera, par la suite, presque la totalité du roman. Il faut souligner l'absence d'une parole cohérente chez Jean-William, personnage qui est d'emblée dépeint comme un homme malade, menacé par une crise d'épilepsie et amputé de toute capacité de contrôle de lui-même. Selon René Lapierre, le fait que Christine soit narratrice lui procure un avantage certain. En effet, « [...] c'est elle qui détient le pouvoir de la parole, elle qui écrit au long des pages du roman sa propre identité et qui dispose par conséquent de sa propre vie » (1991, p. 116-117). En outre, d'après Lapierre,

²⁸ Thérien établit également une correspondance entre la définition de l'antiphonaire, qui est un « livre cyclique qui se lit dans tous les sens selon les temps et les modes liturgiques » (1993, p. LV), et la composition formelle du roman d'Hubert Aquin. Il propose d'ailleurs de voir *L'Antiphonaire* comme « une tentative sinon la preuve que le roman tout entier, contrairement au roman réaliste, ne peut être la somme des ses parties, mais qu'il agit plutôt comme principe d'intégration de chaque partie qui ne prend son sens qu'en regard de cette totalité » (*ibid.*).

[...] son rôle de narratrice lui permet ici de *renverser* le rapport habituel qui s'établit chez Aquin entre l'écriture et l'Autre (rapport du narrateur à ses victimes) et de se soustraire pour un temps au mauvais sort des femmes dans l'univers romanesque d'après *Prochain épisode*. Ce renversement des pouvoirs donne d'abord le dessus à Christine. C'est elle qui écrit, elle qui détient [...] une autorité que le rapport à l'Autre ne vient pas ébranler. Jean-William, personnage malade et instable comme tous les narrateurs des romans d'Aquin, est ici privé de toute puissance. Il est doublement possédé : d'abord par la narration que Christine assume (et qui la soustrait dès lors à la violence de son mari – mais mal, on le verra), et ensuite, au sens démoniaque, par le haut mal et les crises terribles qui le brisent (1991, p. 120-121).

Ce que les propos du critique révèlent, c'est que, d'une part, Jean-William est possédé non seulement par sa maladie, mais également par Christine, qui détient le pouvoir presque exclusif de la narration dans le roman. Par conséquent, c'est la vision subjective de la narratrice qui détermine la façon dont Jean-William est désigné dans l'œuvre. D'autre part, l'autorité discursive conférée à Christine lui procure, de prime abord, un pouvoir d'immunité qui la préserve du statut de « victime » associé aux femmes dans le roman *Trou de mémoire*²⁹, par exemple. Cependant, nous verrons plus loin que le fait de disposer du pouvoir de la parole n'empêchera pas l'héroïne de sombrer dans l'aliénation. Lapierre signale d'ailleurs que « la situation de Christine se dégrade au fur et à mesure que l'écriture évolue » (1991, p. 118).

Au moment où Christine prend la parole dans le roman pour la première fois, la présence de son autorité discursive s'inscrit ainsi : « Ici débute le livre que j'ai constitué à même les documents et les pièces diverses de ce dossier. Sans titre, sans logique interne, sans contenu, sans autre charme que celui de la vérité désordonnée [...] » (p. 15). L'héroïne s'affiche dès lors comme une auteure et soutient que le manuscrit qu'elle rédige est un amalgame de « documents » et de « pièces diverses » qui attestent de « la vérité » de son histoire. Elle réclame ainsi le droit de définir cette « vérité ». En même temps, Christine décrit son manuscrit comme étant « sans titre », « sans logique interne », « sans contenu » et « sans autre charme que celui de la vérité désordonnée » ; c'est donc par le biais de la négation et de l'absence que celui-ci est dépeint. Malgré le déploiement de la grande érudition et des

²⁹ *Trou de mémoire* a été publié en 1968, soit un an avant *L'Antiphonaire*.

compétences discursives de Christine, son livre est défini d'entrée de jeu comme étant chaotique. La vérité qu'il prétend présenter est d'emblée « désordonnée ».

Nous avons vu que plusieurs types de textes composent ce manuscrit, soit le journal intime, la thèse de doctorat et le récit fictif. L'autorité narrative de Christine relève donc de trois sources et explore trois sous-genres contrastés. D'abord, nous proposons que le journal intime, dans *L'Antiphonaire*, est véritablement porteur d'un pouvoir discursif, même si Susan Sniader Lanser affirme que l'écriture privée ne fait pas autorité. En effet, nous avons vu que, selon la distinction établie par la théoricienne, la voix privée ne possède pas la même portée que la voix publique : d'après Lanser, la voix privée, qui se limite aux narrateurs racontant leur propre histoire, en réclamant la validation de leur seul témoignage, jouit de peu de pouvoir et de prestige. La voix publique, quant à elle, s'adresse à un narrataire analogue au lecteur réel. Elle est potentiellement destinée à la publication et revendique les pouvoirs que confère un savoir sur le monde. Or, nous proposons qu'à l'égal de la thèse et de la fiction romanesque, le journal intime de Christine relève de l'écriture publique. En effet, tel que l'affirme Robert Mélançon,

[...] le texte dont elle est censée être l'auteur est parsemé d'invocations aux lecteurs, invraisemblables parce que le journal qu'elle tient ne peut pas être destiné à la publication; de cette façon, son rôle de personnage témoin s'efface et elle prend la pose d'une écrivaine professionnelle qui s'adresse à un public familier [...] (2006, p. 59).

Les invocations aux lecteurs auxquelles fait référence Mélançon insinuent effectivement que Christine s'adresse à un lectorat. Parmi ces invocations, on retrouve, entre autres, « cher lecteur » (p. 18), « chère lectrices incompréhensives » (p. 50), « croyez-moi » (*ibid.*), « je sens que je perds de plus en plus de lectrices » (p. 62) – cette déclaration est faite au moment où l'héroïne affirme que le féminisme se porte mal – , « vous la voyez : c'est la pauvre Christine » (p.78), « si cela devient irritant (à la lecture), aussi bien me laisser tomber, car – vous devez me croire – je n'ai pas fini de vous décevoir » (p. 223), « je crois m'être ainsi coulée aux yeux du lecteur éventuel qui aura supporté mon enflure hispérique » (*ibid.*), « ma prose détraquée ne contient aucun ingrédient de plaisir pour le lecteur » (p. 224). En

interpellant ainsi le lecteur dans son journal, l'écriture privée (ou personnelle) de la narratrice acquiert une visée publique et fait donc autorité.

Le fondement du pouvoir discursif de Christine repose également sur le fait que celle-ci se présente comme une femme scientifique qui poursuit la rédaction d'une thèse de doctorat sur la philosophie des sciences, dont le sujet est la science médicale au XVI^e siècle. Les écrits de Jules-César Beausang (personnage fictif, mais donné pour réel à l'intérieur de la diégèse) constituent son principal objet d'étude. Christine expose ainsi de vastes connaissances médicales, scientifiques, philosophiques et religieuses. Elle cite de nombreux auteurs et textes (par exemple, Paracelse, Fracastoro, Vésale, Bruyne, Copleston et la Bible). On se trouve donc en présence d'un discours savant chez Christine, qui partage son savoir sur le monde. Ensuite, la narratrice s'affiche également comme une écrivaine : faisant preuve de compétences littéraires, elle rédige un roman dont l'action se situe en Italie, à l'époque de la Renaissance. Dans ce récit, il est question de la vie tragique de Renata Belmissieri, de Carlo Zimara, d'Antonella Zimara et de Leonico Chigi. Le récit fictif de Christine prend la forme d'un roman historique. Convaincue qu'elle ne publiera jamais sa thèse, l'héroïne décide d'ailleurs de se consacrer exclusivement à son projet romanesque, qui, selon elle, fait partie intégrante de sa thèse. À propos du rapprochement entre le récit fictif et la thèse de la narratrice, André Lamontagne suggère que le roman de Christine est en effet « une conversion à la prose narrative de la thèse qu'elle projetait » (1992, p. 150). La volonté de Christine de multiplier les savoirs et les genres a donc comme contrepartie une certaine indécision narrative. Selon Lamontagne, « la présence d'un tel métatexte [...] freine l'élan narratif du texte ; et cette alternance entre le commentatif et le narratif témoigne de la difficulté du compromis auquel se résout Christine » (1992, p. 150). Plus le roman progresse, plus il est question du récit fictif de la narratrice que de sa thèse. À ce sujet, René Lapierre soutient que la thèse ratée de l'héroïne est en fait

[...] un simple symptôme de la crise scripturaire dans laquelle elle se prépare à plonger. Très vite, en effet, l'échec personnel de Christine, dans son travail et dans sa vie, l'amène à s'abandonner à l'écriture, à cette rêverie risquée au cours de laquelle elle se donne, comme autant de preuves de sa propre existence, des sœurs et des doubles lointains (1991, p. 122).

On peut alors proposer que si l'héroïne s'affirme autant comme une femme de science que comme une romancière, son imaginaire l'emporte sur son discours savant. Nous reviendrons sur l'importance du roman de Christine, qui peut être considéré comme une mise en abyme de sa propre vie. Il faut également noter que l'héroïne ne parviendra pas à terminer ce roman. Tout comme sa thèse, ce projet d'écriture avortera. Et puisque Christine se trouve dans l'incapacité de publier sa thèse et son roman, ses compétences discursives ne pourront pas être reconnues publiquement. Nous avons donc pu constater que la construction de l'autorité discursive de l'héroïne repose sur le fait qu'elle écrit un manuscrit composé de son journal intime (lequel est destiné à un lectorat), d'extraits de sa thèse en médecine (qui montre l'étendue de son érudition), ainsi que de son roman historique (qui témoigne d'autres connaissances et qui entremêle fiction et autobiographie). Nous verrons maintenant que le vécu personnel de Christine, son savoir scientifique et ses compétences de romancière lui permettent de prendre position sur le rôle et le statut de la femme dans la société.

3.2.2 Christine et le discours féministe

La situation d'autorité discursive de Christine la mène à participer à un grand débat social de la fin des années 1960 au Québec, soit la question du rôle et du statut de la femme³⁰. On constate d'abord que la narratrice tient un discours féministe par rapport à la vie des femmes. Nous avons d'ailleurs vu, au premier chapitre, que l'héroïne personnifie elle-même la femme qui aspire à la libération sociale, professionnelle et sexuelle. Elle s'affiche donc résolument comme une femme moderne. En critiquant le rôle traditionnel de la femme dans le mariage, Christine revendique d'abord l'arrivée d'une ère nouvelle pour celle-ci. Effectivement, elle déclare :

Le couple (cette société fragile qui procrée et fait des folies quand l'homme et la femme ne se chicanent pas à longueur de journée dans une maison unifamiliale!) n'est qu'une des folles modalités de la vie en commun ; j'ose croire que le temps est passé – depuis belle lurette – où il fallait chanter les charmes de la vie au foyer et les mérites de l'épouse

³⁰ Rappelons que *L'Antiphonaire* a été publié en 1969. À cette époque, au Québec, on assiste à l'émergence d'un discours féministe de type radical, qui dénonce la structure patriarcale de la société comme principal agent d'oppression des femmes.

qui attend comme Pénélope que son marin de mari revienne de ses hosties de petits chants homériques. Le temps homérique est fini ; voici venir les temps nouveaux et Dieu sait que les temps nouveaux seront nouveaux comme cela n'est plus possible de l'être... (p. 49).

La narratrice rejette donc l'idéal d'épanouissement de la femme dans le mariage. Elle réclame une vie libre et des temps radicalement nouveaux (bien que la chute ironique sème un léger doute sur cette nouveauté). Cet idéal, selon elle, est désuet, puisqu'il est véhiculé depuis « le temps homérique ». Ensuite, lorsqu'elle déclare que son mariage avec Jean-William l'a privée de sa carrière de médecin, la narratrice affirme, dans un premier temps : « J'avais un avenir de médecin ; tout le monde sait d'ailleurs que le mot médecin n'a pas cours quand il s'agit de désigner une femme-médecin » (*ibid.*). Dans un deuxième temps, elle soutient qu'à « [...] 37 ans, on n'abandonne pas encore tout espoir de plénitude féminine, on ne renonce pas à la vie pleine et satisfaisante à laquelle les femmes ont maintenant droit... » (p. 50). Pour Christine, la femme peut dorénavant se libérer des contraintes sociales dont elle a été victime et s'épanouir professionnellement. Cependant, tel que la narratrice le conçoit, étant donné que « le mot médecin n'a pas cours quand il s'agit de désigner une femme-médecin » (p. 49), la réhabilitation professionnelle de la femme n'est pas encore gagnée. Enfin, Christine critique le fait que la vertu d'une femme qui éprouve le désir de s'émanciper sexuellement est facilement remise en question dans la société :

Dans un monde masculin, les femmes libres sont vite traitées de putain ; elles n'ont pas droit au bénéfice du doute, ni même à une sentence suspendue ! Rien à faire, l'homme ne juge pas – comme disait Péguy –, il condamne... C'est tellement plus facile, tellement plus commode, tellement plus sécurisant ! Le mal et la souillure sont immanquablement portés au compte des femmes... (p. 179).

En somme, tel que le suggère Françoise Maccabée-Iqbal, voici ce qui ressort du discours féministe de Christine :

Injustices et incongruités émergent de la dénonciation comme émergent l'oppression et le chauvinisme de l'homme. Que l'on songe encore à réunir, à l'exception peut-être de Beausang, les divers spécimens mâles du roman – Jean-William Forestier, le pharmacien de San Diego, Carlo Zimara, Chigi, Robert Bernatchez, le docteur Franconi – et il en ressort sans conteste l'image d'un être supérieur ! (1978, p. 195-196).

La prise de position de la narratrice quant au statut et au rôle de la femme dans la société est donc résolument féministe. Nous soutenons, par conséquent, que la représentation de l'identité féminine issue du discours de Christine découle du modèle « féministe » (ou « moderne »).

Toutefois, si l'héroïne revendique la libération sociosexuelle de la femme, en se ralliant à la pensée féministe de son époque – et en inscrivant ce débat dans le roman, alors qu'il aurait été possible de le passer sous silence –, son discours est contradictoire. En effet, la narratrice de *L'Antiphonaire* tient également un discours antiféministe selon lequel la femme est condamnée à l'assujettissement. Après avoir fait les louanges de la libération de la femme, elle déclare :

Et, si j'ai le temps, je vous ferai quelques considérations secondaires concernant la secondarité substantielle et éternelle de la femme depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours. C'est vraiment de quoi rire : c'est tout simplement merveilleux et irrésistible. (Comme le féminisme se porte mal, je sens que je perds de plus en plus de lectrices. C'est bien dommage, mais que voulez-vous?...) (p. 61-62).

Christine croit donc en un discours de la nature qui justifierait la subordination de la femme, discours, rappelons-le, qui a été fortement critiqué par Colette Guillaumin, tel que nous l'avons vu au premier chapitre, et qu'elle-même dénonce par ailleurs. Maccabée-Iqbal suggère d'ailleurs que si l'héroïne associe le XX^e siècle au XVI^e siècle, lorsqu'elle évoque l'existence d'une « secondarité éternelle et substantielle de la femme », le rapprochement entre les deux époques « est significatif puisque cette époque [le XVI^e siècle] se caractérise par un éclatement qui provoque une révolution des mentalités. L'Église se voit en effet obligée de céder le pas à la science et surtout au culte de la Nature, “force vitale et magique” » (1978, p. 198-199). La conception de l'identité féminine, ici, dérive donc du modèle « patriarcal » (ou « traditionnel »). Christine prononce manifestement un discours contradictoire qui témoigne d'une oscillation entre deux postures et deux époques historiques.

Si les modèles « féministe » et « patriarcal » servant à penser l'identité féminine se côtoient ainsi dans *L'Antiphonaire*, force est de constater que le modèle « postmoderne »³¹ apparaît également dans le choix même des modes narratifs. Dans *L'Antiphonaire*, la présence de ce « postmoderne » découle directement de la pratique du travestissement narratif par Hubert Aquin. En s'appropriant l'identité de Christine, Aquin brouille ainsi les identités sexuelles figées. D'après Madeleine Kahn, nous l'avons noté, c'est la présence de l'instance masculine qui fait qu'il y a travestissement narratif. Le romancier qui travestit sa voix doit effectivement emprunter l'identité d'une femme et révéler, en même temps, sa véritable identité sexuelle afin que son geste soit reconnu comme une prouesse et une performance réussie. Dans *L'Antiphonaire*, le dévoilement du sexe masculin de l'auteur est en effet accompli dans un passage significatif du texte : « Je ne suis pas l'auteur héroïque d'un « lapidaire » d'époque, non plus que d'un « bestiaire » (...) non, je suis l'auteur d'un Somme de la Tristesse et d'un Tractatus (apocryphe) de la Femme – attribué comme chacun le sait au grand Théophraste Bombast von Hohenheim³² » (p. 223). Ici, nous constatons donc que l'identité masculine du romancier qui travestit sa voix est divulguée, puisqu'il se présente comme « l'auteur » du texte. Aussi, l'intention de celui-ci est annoncée. En outre, le romancier affirme qu'il est l'auteur d'un « Somme de la tristesse » (c'est-à-dire, d'un traité sur la tristesse) et d'un traité « apocryphe » (ce terme, qui met l'accent sur la « vérité » ou non de ce qu'on lit, voit et entend, propose un geste piquant dans le contexte d'un travestissement narratif) sur la femme. Ainsi, la présence de l'instance masculine dans *L'Antiphonaire*, dont le pouvoir narratif est attribué à une femme, est signalée ; du même coup, on découvre que la voix de femme est mise à profit afin d'explorer une certaine conception de la féminité.

³¹ Tel que mentionné plus tôt, d'après Boisclair et Saint-Martin, ce modèle « s'attaque [...] au système de sexe/genre lui-même (donc au processus de construction de l'identité sexuelle aussi bien masculine que féminine); c'est le seul des trois modèles à envisager et à autoriser tous les glissements, les permutations, les explorations et les inventions identitaires » (2006, p. 5-6).

³² Théophraste Bombast von Hohenheim est en fait connu sous le nom de Paracelse, médecin de la Renaissance. Il est d'ailleurs souvent cité dans le roman. Cependant, nous n'avons pas été en mesure d'authentifier l'œuvre à laquelle Aquin l'associe ici.

Nous l'avons vu, la représentation de l'identité féminine, dans le roman, balance entre une conception « féministe » (ou « moderne ») et « patriarcale » (ou « traditionnelle »). En faisant de Christine l'énonciatrice principale de son roman, Aquin lui confère une forte autonomie et une grande autorité. Nous pouvons donc suggérer que le romancier tente de faire entrer la femme dans la modernité en mettant dans sa bouche un discours féministe qui en appelle à un grand renouvellement social. Toutefois, il reconduit en même temps une vision traditionnelle du sexe féminin, en faisant tenir à Christine un discours antiféministe qui justifie l'oppression des femmes comme étant de l'ordre de la nature. Or, nous croyons que cette coexistence des modèles « féministe » (ou « moderne ») et « patriarcal » (ou « traditionnel ») est significative d'une volonté, de la part de l'auteur, de renouveler la définition du « féminin » (et du même coup, puisqu'ils dépendent l'un de l'autre, celle du « masculin »). En fait, nous proposons qu'Hubert Aquin, en exploitant également le modèle « postmoderne », s'ouvre à une nouvelle conceptualisation des genres. Nous reviendrons plus loin à cette idée. Pour l'instant, nous nous intéresserons aux caractéristiques de la voix personnelle de Christine lorsqu'elle rédige son journal intime.

3.2.3 Le journal intime de Christine

Au moment où Jean-William est victime d'une neuvième crise d'épilepsie, qui l'amène à battre brutalement Christine, celle-ci entreprend l'écriture de son journal. Elle raconte qu'elle est battue par son mari, violée par un pharmacien, puis par un médecin, et harcelée psychologiquement par son amant. La narratrice fait également état du désarroi qui résulte de son renoncement à la médecine. Elle tente péniblement de rédiger une thèse de doctorat, mais elle ne peut parvenir à ses fins. La violence et les tourments qu'elle subit l'empêchent de mener à terme son projet et détériorent sa santé mentale. Le journal porte donc la marque des douloureuses épreuves vécues par son auteure; il y est toujours question de Christine en tant que victime. Selon André Berthiaume,

[o]n pourrait croire que Christine a un avantage sur les autres personnages : [...] elle écrit un journal, « pâle procès de (sa) pauvre existence », que le lecteur a sous les yeux. Le fait de tenir un journal donne parfois à Christine l'impression qu'elle maîtrise – au moins

rétroactivement – la réalité. [...] En réalité, ce journal est un atout pernicieux, car il intensifie la conscience qu'a Christine de sa dégradation [...] (1970, p. 501).

On note, en effet, que le journal renvoie sans cesse à l'héroïne sa piètre image d'elle-même. Elle qualifie même son récit d'« abominable vérité » (p. 219). Au sujet de la vocation de son journal, Christine affirme ceci : « La pauvre folle que je suis s'y étale en pleine lumière, corsage nu, topless, seins à l'air et l'âme en déconfiture. Après tout, qui refuserait à l'auteur de ce livre (moi!) le droit de s'exhiber sans aucune espèce de pondération et sans souci d'euphémiser et d'embellir l'image du couple? » (p. 49). L'héroïne manifeste le désir de se libérer, en confiant ses déboires à son journal. Celui-ci possède alors une fonction d'exutoire. À ce propos, Pierre-Yves Mocquais suggère que « Christine confère de surcroît à l'écriture un statut d'exorcisme curateur et purificateur » (1985, p. 97). Selon lui, le journal de la narratrice est « présenté en tant que thérapie et en tant que catharsis » (1985, p. 98). Considérant qu'elle n'a plus d'avenir « ni comme médecin, ni comme femme » (p. 49), Christine croit qu'il ne lui reste plus qu'à écrire. Gilles Thérien établit d'ailleurs un rapprochement entre l'incapacité de Christine à donner la vie (rappelons qu'elle a subi un avortement par le passé et qu'elle interrompra une seconde grossesse en se suicidant) et son rôle d'écrivaine. Selon Thérien, « [q]uand on ne peut laisser de progéniture, on peut se rattraper en laissant un livre » (1993, p. LVII). Léguer une œuvre serait donc un moyen d'assurer sa « postérité » lorsqu'il y a impossibilité de filiation.

Ensuite, c'est en ces termes que la narratrice définit également le manuscrit qu'elle écrit : « ce livre est composé en forme d'aura épileptique : il contient l'accumulation apparemment inoffensive de toute une série d'événements, de chocs, le résultat du mal de vivre et aussi sa manifestation implacable » (p. 15). Une analogie entre l'écriture de Christine et la maladie de Jean-William est donc établie. Toutefois, l'héroïne ne souffre pas d'épilepsie. Nous suggérons que les effets violents et désastreux des crises de Jean-William sont transférés dans l'écriture de Christine. Ainsi, le manuscrit de l'héroïne qui, nous l'avons vu, est désigné comme étant « sans logique » et « sans contenu » et qui a pour fonction de représenter « la vérité désordonnée », symboliserait le chaos. La thèse de Christine, qui possède pourtant une visée scientifique, prend également l'allure d'un gâchis. Selon René Lapierre, qui affirme que « l'écriture est le haut mal du roman » (1991, p. 118),

[l]e texte de Christine [...] entre [...] lentement dans l'aire d'une soumission qu'il semblait éviter au début, mais que la narratrice, elle, entrevoyait déjà. L'épouse de Jean-William, dès les premières pages, prédit infailliblement son propre avenir et le conçoit comme une chute, non comme une libération [...] (1991, p. 121).

Le journal intime de l'héroïne, qui annonçait d'abord un espoir de délivrance, se transforme donc en témoin de la détérioration de son auteure, perpétuelle victime, qui ne sort jamais indemne des épreuves qu'elle a vécues. Tel que l'indique Mocquais, « tout dire, c'est le besoin qu'éprouve Christine d'étaler aux yeux du lecteur sa laideur physique et morale; tout dire c'est le besoin masochiste de se flageller à l'aide de sa propre écriture dont la désagrégation doit être à la mesure de son entreprise suicidaire » (1985, p. 125). On constate ici que Christine fait preuve de masochisme non seulement face à la violence masculine qu'elle subit, mais également à l'égard d'elle-même. Au fur et à mesure que la narratrice se dévoile dans son journal, on assiste à l'amplification de sa déchéance physique et psychologique, qui la conduira au suicide. Ainsi, elle déclare : « [...] j'écris comme si je me noyais, j'étouffe, je suffoque ; le langage ampoulé qui me servait de radeau au début se dégonfle et coule étrangement avec moi dans cette fête burlesque que j'aurais voulue tragique! Dans quelques heures, si cela continue, je me tuerai [...] » (p. 230). Christine compare donc l'acte d'écrire à un naufrage. Ainsi, le pouvoir rédempteur de l'écriture est nul dans *L'Antiphonaire*. Étant donné qu'il est plutôt destructeur, le don de la parole serait un cadeau empoisonné. Nous verrons maintenant que si le récit fictif de Christine relève d'une visée scientifique, puisqu'il s'écrit dans la foulée de sa thèse, il se transformera véritablement en projet autobiographique et prendra part à sa destruction.

3.2.4 Le roman de Christine

Le récit fictif que compose l'héroïne se déroule en Italie, à l'époque de la Renaissance. Selon André Lamontagne, « ce récit est perçu par Christine comme une activité compensatoire, comme une évasion de la réalité épileptique de Jean-William qu'elle subit aussi » (1992, p. 150). Il a pour trame la vie de Renata Belmissieri et d'Antonella Zimara, ainsi que celle des hommes qui influenceront leur existence. D'une part, tel que nous l'avons

noté, ce récit fait partie intégrante de la construction de la thèse de la narratrice, qui affirme avoir un intérêt scientifique pour ses personnages. D'autre part, Christine considère l'histoire fictive de Renata et d'Antonella comme autobiographique. Nous l'avons vu au premier chapitre, elle définit d'ailleurs Renata comme son « double » et son « personnage-victime » et elle affirme s'identifier à Antonella. À propos du croisement entre l'histoire contemporaine de la narratrice, située au XX^e siècle, et celle de ses deux avatars fictionnels, qui se déroule au XVI^e siècle, Jean Bélanger affirme que

[c]e rapprochement des deux époques historiques est un procédé purement littéraire. Hubert Aquin se sert de deux lieux temporels pour créer chez le lecteur un imbroglio de perceptions diverses. À tel point qu'on ne sait plus, étant pris (captivé) par le déroulement dramatique de l'œuvre, si ce que Renata Belmissieri (double de Christine Forestier, elle-même personnage central du roman et auteur du récit) éprouve n'est pas ressenti simultanément par Christine Forestier. C'est ainsi que les recoupements nombreux, successifs et parfois très rapides entre les deux époques tissent un réseau de liens qui identifient peu à peu les personnages à leurs correspondants (avoués ou non). Ce procédé littéraire abolit les frontières du temps. Il tend à nous faire percevoir le récit comme s'il ne comportait qu'une seule trame dramatique. L'intrigue s'efface au profit du cheminement intérieur des personnages, chacun se prolongeant dans son double (1970, p. 216).

L'entremêlement des deux trames (fictive et réelle) dans *L'Antiphonaire* laisse effectivement percer une quête identitaire de la part de Christine, qui se reconnaît en Renata, puis en Antonella. D'après André Lamontagne, l'identification de la narratrice à Antonella s'opère lorsque Chigi est séduit par celle-ci : « [...] Christine, qui ne possède plus de beauté virginale et qui a connu plusieurs liaisons passagères, prend Antonella pour nouveau double » (1992, p. 167). René Lapierre a bien saisi l'enjeu du procédé de dédoublement des personnages chez Aquin. Au sujet des œuvres du romancier, le critique suggère en effet que

[c]haque de [s]es narrateurs-héros cherche dans ses doubles une ressemblance avec lui-même, une confirmation de son identité. Le miroir, dans l'écriture d'Aquin, est constamment mis à contribution parce qu'il est seul à pouvoir attester l'existence des héros de roman, seul à pouvoir capter en un seul point quelconque de l'univers romanesque le sens d'une identité avec laquelle, seul toujours, il peut correspondre. Le miroir déroule devant l'être l'espoir de sa propre fiction, il ouvre devant lui cet espace où son propre regard enfin va pouvoir le saisir et tout ramener à soi (1991, p. 123).

Renata et Antonella représentent bel et bien deux versants de Christine. Comme nous l'avons constaté au premier chapitre, Renata incarne l'archétype de la femme mystique, qui symbolise la beauté, la pureté et la virginité. Comme Jean-William, elle souffre de violentes crises d'épilepsie. Elle vit de contrebande de manuscrits censurés et doit se rendre à Chivasso afin de livrer un ouvrage intitulé *Le Traité des Maladies Nouvelles* à l'imprimeur Carlo Zimara. L'auteur du manuscrit destiné à l'imprimeur est Jules-César Beausang, médecin qui fait l'objet de la thèse de Christine (on voit bien ici que l'héroïne entremêle sa vie à sa fiction). Renata est dépeinte par la narratrice comme une femme « blessée par la vie » (p. 28) et « battue par ses parents » (*ibid.*), autre correspondance avec le vécu de Christine, victime de violence conjugale. Ensuite, à l'instar de la narratrice, Renata est victime non seulement de violence physique, mais aussi de violence sexuelle. Nous l'avons vu au deuxième chapitre, la jeune femme se fait violer par Carlo Zimara. À la suite de cet événement, Renata rencontre le prêtre Leonico Chigi, avec qui elle vivra une expérience sexuelle relevant de la fusion mystique. Enfin, la jeune femme se fait injustement condamner à la pendaison par Antonella, qui l'accuse du meurtre de son mari, Carlo Zimara. Tel que relevé précédemment, Renata, en personnifiant la victime innocente et le bouc émissaire, est associée à Christine. En ce qui concerne Antonella, rappelons-le, elle représente pour sa part la femme fatale et meurtrière. D'abord, elle assassine son mari, qu'elle surprend à violer Renata, et fait pendre celle-ci. Ensuite, elle entretient une liaison amoureuse avec Chigi et lui est infidèle. Surprise en train d'avoir une relation sexuelle avec un autre homme, elle se fait assassiner par Chigi. Antonella est donc dépeinte à la fois comme la femme immorale, coupable de meurtres et d'adultère, et comme une victime de la jalousie de l'homme. Christine s'y identifie également dans la mesure où elle provoque indirectement la mort autour d'elle, qu'elle est infidèle et qu'elle est, à sa façon, victime de la jalousie masculine (celle de Jean-William et de Robert). Nous proposons alors que la vie fictive de Renata et d'Antonella peut se lire comme une mise en abyme de l'existence de Christine. En effet, l'auteure traite, dans son œuvre, des événements de violence, de viol et de mort caractérisant les relations entre les personnages. Soulignons aussi le fait que tous les personnages du roman de Christine vont mourir tour à tour. Étant donné que, d'une part, la narratrice donne la mort à ses deux avatars fictionnels et que, d'autre part, elle fait subir un viol à Renata, nous soumettons l'idée que Christine s'affiche comme une auteure sadique, alors que comme femme « réelle », elle penchait plutôt vers le

masochisme. En même temps, se montrer sadique envers ses doubles romanesques, s'acharner sur elles et les accabler de malheurs, qu'on revit ainsi par procuration, n'est-ce pas aussi se punir soi-même?

La position d'auteure sadique dans laquelle se trouve Christine nous mène à nous interroger quant à la visée du « roman de femme » entamé par celle-ci. La narratrice semble faire entrer les personnages de son roman – tant les hommes que les femmes – dans un cycle de violence qui est à l'image de sa propre vie. Tel que le suggère René Lapierre, « [é]crire a défiguré Christine et l'a entraînée à l'intérieur du cercle d'une possession violente dont elle ne se défera plus et dont ses doubles mêmes souffriront avec elle » (1991, p. 125). Comme nous l'avons noté, le roman de Christine constitue une mise en abyme de son existence. Sa condition de femme opprimée, battue, violée et humiliée est comparée à celle des femmes vivant au XVI^e siècle. Rappelons-le, la narratrice interpelle ses lecteurs en déclarant : « [...] je vous ferai quelques considérations secondaires concernant la secondarité substantielle et éternelle de la femme depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours » (p. 61-62). Aux yeux de Christine, et malgré l'avènement de la modernité, la situation de la femme n'a guère évolué depuis l'époque de la Renaissance. À ce propos, André Lamontagne soutient que

[c]ertains constats que véhicule le texte de Christine, à savoir que l'adultère est toujours punissable de mort et que la femme n'est toujours vue que comme objet de désir au XX^e siècle, ne procèdent pas d'une véritable confrontation dialectique mais plutôt de la comparaison d'une destinée particulière avec la réalité culturelle du XVI^e siècle, qui influence cette même destinée. On peut objecter que les choses ont peu changé, que l'idée d'une « secondarité » de la femme habite encore bien des esprits (1992, p. 172).

Selon Lamontagne, l'érudition déployée par la narratrice, qui partage ses connaissances médicales, scientifiques, religieuses et philosophiques, entre autres, « fait régresser Christine jusqu'à la conception médiévale de la femme » (*ibid.*). La narratrice présente donc, dans son roman, une vision de la femme comme objet aliéné, vision à laquelle elle s'identifie. Un constat de l'impasse de la condition de la femme est donc imposé par Christine. D'après Maccabée-Iqbal, le témoignage de la narratrice signifie alors « [qu'un] procès de réhabilitation s'impose d'urgence puisque, de nos jours encore, "le mot médecin n'a pas cours quand il s'agit de désigner une femme médecin" » (1978, p. 195). Nous verrons

maintenant que la lecture que fait Robert du roman de Christine confirme le constat établi par celle-ci.

Dans son récit fictif, Christine raconte qu'afin d'assurer sa survie financière, Antonella, alors en couple avec Chigi, « travaillait à décharger les charrettes de ravitaillement alimentaire (en soirée) » (p. 175). Robert questionne alors Christine au sujet du travail effectué par la femme, puisqu'il est convaincu qu'Antonella se prostituait. Une confrontation entre le couple éclate au sujet de la vertu du personnage. Lorsque Robert insinue qu'Antonella est une prostituée, l'héroïne rejette systématiquement cette idée. Mais Robert reste sur ses positions, ce qui mène Christine à croire qu'en jugeant ainsi son personnage, il condamne également la propre conduite qu'elle a avec les hommes. La narratrice soutient effectivement ceci :

[...] je me méfiais de Robert : ses questions me paraissaient toutes tendancieuses... Il me semblait que, derrière cet écran d'interrogations supposément neutres, se cachait une volonté inavouable d'avilir Antonella... et, en elle, tout ce qu'il y avait de femme en moi, tout mon passé, tous mes souvenirs que je lui avais racontés [...] (p. 176).

Christine évoque clairement qu'elle se projette en Antonella et le fait que Robert perçoive son personnage comme « la dernière des garces » (*ibid.*) l'affecte personnellement. En effet, elle déclare ceci : « Antonella, son comportement au travail le soir et jusque dans la nuit, ses écarts de conduite (supputés), tout servait de prétexte à Robert, pour gâcher la situation, transférer son mépris sur moi, m'accuser sans le faire explicitement... » (p. 177). Christine croit donc que le mépris éprouvé par Robert envers Antonella s'adresse directement à elle. Il faut noter que l'héroïne se traite elle-même de « créature honteuse », étant donné qu'elle considère que son comportement avec les hommes est immoral et lui fait horreur. Tel que le soutient André Lamontagne, à propos de la querelle du couple : « Non seulement ce débat avec Robert entrave le travail de Christine [...] mais il renforce l'identification entre les deux femmes et amène Christine à des prises de position féministes [...] » (1992, p. 168-169). La narratrice, qui avoue être obsédée par le jugement de Robert face à Antonella, affirme effectivement :

Dans un monde masculin, les femmes libres sont vite traitées de putains ; elles n'ont pas droit au bénéfice du doute, ni même à une sentence suspendue! Rien à faire, l'homme ne juge pas [...] il condamne... C'est tellement plus facile, tellement plus commode, tellement plus sécurisant! Le mal et la souillure sont immanquablement portés au compte des femmes... Et Robert, à cet égard, ne différerait pas des autres. Il était aussi accusateur pour moi qu'il l'était, rétroactivement, pour Antonella... (p. 179).

La réaction de Robert face à son roman conduit donc Christine à réitérer sa critique de la condition de la femme, qui n'évoluerait que très lentement, voire pas du tout. Elle poursuit ainsi :

[...] je comprenais du coup que Robert trouvait suspect mon intérêt scientifique pour Antonella et qu'il ne saisissait, de ma démarche, que ce qui se rapportait à Antonella, à ses frasques, à ses écarts de conduite, à son côté « putain » – préjugant, par là, que j'étais moi-même impliquée émotivement dans le comportement érotique de cette pauvre fille de Turin (p. 179-180).

Nous constatons que c'est Christine qui juge elle-même être « impliquée émotivement » dans la conduite d'Antonella, à qui elle voue d'ailleurs « un culte inavouable » (p. 180), bien au-delà de tout « intérêt scientifique ». Elle déclare en effet : « J'aurais fait la même chose qu'elle ; je me serais vendue volontiers à des inconnus pour en retirer quelque profit tangible » (*ibid.*). Christine se demande même « si une femme ne se prostitue pas pour de l'argent, n'a-t-elle pas le droit de le faire à seule fin de se distraire d'une vie sexuelle trop ennuyeuse, trop fade, trop décourageante? » (p. 181). Femme instruite et moderne, l'héroïne s'identifie pourtant à la vision de la femme comme prostituée dans l'âme. Condamner les actions d'Antonella est donc inadmissible à ses yeux. Elle tient à tout prix à défendre la vertu de son personnage et, par conséquent, la sienne.

Ce que nous pouvons déduire de l'altercation entre Robert et Christine, c'est que celle-ci est influencée par le jugement de l'homme face à Antonella. Confrontée à une critique masculine de son roman, elle prend l'opinion de Robert très à cœur. La narratrice transfère et intériorise la vision négative de l'homme sur son propre compte. Tel que le constate Lamontagne, « victime de violence, elle entremêle bientôt sa réalité autobiographique et la fiction, et son identité incertaine lui fait rechercher des reflets d'elle-même dans les textes du

XVI^e siècle [...] » (1992, p. 147-148). Christine affirme aussi que Robert l'a empêchée de réussir sa thèse : « Il avait gâché ma thèse, il avait tout gâché en crachant – ni plus ni moins – sur des personnages à qui je m'intéressais [...] » (p. 180). L'autorité discursive de l'héroïne est donc minée par la lecture masculine de son récit fictif. Tout comme dans les scènes sexuelles, Christine dépend du regard de l'homme pour exister. D'un autre côté, la critique de Robert, d'une mauvaise foi évidente, pourrait suggérer une satire du lecteur masculin, qui ne comprend rien à la femme et qui est porteur de préjugés à l'égard de la nature féminine. Compte tenu de l'ambiguïté des textes aquiniens, les deux interprétations sont possibles.

Quoi qu'il en soit, la rédaction d'une thèse et d'un roman aboutit à un échec pour Christine. Laissant derrière elle ses projets d'écriture inachevés, l'héroïne d'Hubert Aquin décide de se donner la mort. Comme d'autres prendront ensuite la parole, il sera maintenant question du relais narratif effectué par Suzanne, puis par Franconi, à la toute fin de *L'Antiphonaire*. Nous verrons alors que la lecture du manuscrit de Christine par Suzanne engendre des conséquences désastreuses pour elle-même, ainsi que pour Franconi.

3.2.5 D'autres voix: Suzanne et Franconi

La postface de Suzanne

À la fin du roman, l'autorité discursive est conférée à Suzanne, l'épouse de Robert, qui signe une postface. On note que c'est seulement en l'absence de Christine, qui s'est enlevé la vie à ce point-ci du texte, que Suzanne peut intervenir dans le roman. Le même constat s'applique à Franconi, dont la voix clôturera *L'Antiphonaire*. D'entrée de jeu, Suzanne déclare avoir lu le manuscrit de Christine, qu'elle a trouvé dans la mallette de Franconi. Elle confirme donc, d'une part, l'héroïne dans son statut d'auteure. D'autre part, elle apporte une légitimité à l'histoire de Christine, légitimité qu'elle remet par ailleurs en cause. Suzanne insinue effectivement que l'héroïne a menti à propos de certains événements auxquels elle fait allusion dans son journal :

Étrange : ce qui m'a accablée le plus, c'est qu'elle fait allusion à San Matteo et à South San Francisco (comme si elle y était allée – après l'incident de San Diego), alors que j'ai moi-même vécu pire encore que l'enfer dans ces municipalités [...], alors qu'Albert et moi avons fait le voyage ensemble afin de reprendre ses deux filles [...] (p. 264).

Ce que révèlent les propos de Suzanne, c'est que Christine ne serait tout simplement pas allée visiter les villes qu'elle a mentionnées. Nous supposons même que cette dernière se serait partiellement approprié l'histoire de Suzanne (à ce sujet, nous avons noté, au deuxième chapitre, le fait curieux que Christine se considère comme l'épouse de Robert, alors qu'il est marié à Suzanne). Dans tous les cas, le point de vue de Suzanne indique que la véracité du récit de l'héroïne est remise en question. En outre, Suzanne déclare : « J'ai renvoyé Robert à sa Christine qui l'avait trompé, de façon immonde, avec Albert (qu'elle appelle, dans son manuscrit, le docteur Franconi – avec une distanciation qui ne lui ressemble pas...) » (*ibid.*). Les remarques désobligeantes de Suzanne sur le caractère de l'héroïne minent rétrospectivement l'autorité discursive de celle-ci. En même temps, Suzanne atteste que Christine a vécu une aventure avec Franconi (ce qui confirmerait qu'il n'a pas pu être question de viol entre les deux individus). Suzanne nous apprend aussi qu'elle a elle-même une liaison avec Franconi. Si, dans son journal, Christine évoquait l'existence du triangle amoureux Christine/Robert/Suzanne, il y a maintenant dévoilement de la présence du second triangle amoureux Christine/Franconi (Albert)/Suzanne. Enfin, Suzanne affirme qu'elle a quitté Robert, qui s'est retrouvé handicapé et impuissant à la suite des deux attentats de Jean-William portés contre lui. Elle révèle aussi que Christine s'est suicidée. Suzanne se présente donc comme témoin de la mort de celle-ci. À cet effet, rappelons que les derniers propos tenus par l'héroïne, dans son journal, dévoilent qu'elle est habitée par un sentiment de détresse et de honte d'elle-même, lié à son comportement sexuel. Suzanne est également témoin de la mort de Jean-William, qui s'est tué en voiture. Elle soutient d'ailleurs être « la seule vivante image » (p. 263) de la succession de l'histoire de Christine, étant donné que Franconi annonce son suicide à la suite de la postface³³. René Lapierre justifie d'ailleurs le fait que Suzanne soit l'unique femme survivante du roman d'Hubert Aquin en proposant que

³³ En vérité, au moment où Suzanne écrit sa postface, qui est datée du 18 août 1969, Franconi est toujours vivant. La lettre de suicide de l'homme est en effet rédigée le 19 août 1969. Il y a donc confusion au niveau de la séquence événementielle du roman. Par ailleurs, il faut noter qu'aucun indice

[l]a note qu'elle ajoute au manuscrit de Christine [...] n'est qu'un commentaire érigé aux confins du livre, un regard désengagé qui sert de trait d'union entre le lecteur et le récit. Suzanne assure ainsi le relais du texte, sa parole est transitoire; elle n'y « reste » pas. Cette fonction (essentielle) pourrait, à la rigueur, accorder l'immunité à l'ex-épouse de Robert ; il faut bien que quelqu'un reste, comme RR dans *Trou de mémoire*, pour qu'à la fin le texte soit transmis. Mais quelque chose d'autre permet à Suzanne de survivre : c'est que son propre texte n'est pas révélateur en ce qui la concerne. L'identité de cette femme, en effet, reste creuse en dépit du prénom que nous lui connaissons ; elle reste constamment, à travers le récit de Christine, la femme des autres : celle de Robert d'abord, celle de Franconi ensuite, et enfin (au moment où, en écrivant son texte, elle signe l'arrêt de mort de son amant) celle de tout lecteur – celle de tous et de personne. « Suzanne B.-Franconi » [...] n'a pas besoin de mourir : elle existe à peine. Son identité parcellaire ne lui impose pas d'être différente, ne l'oblige pas à l'altérité mortelle de Christine [...] (1991, p. 132-133).

En somme, puisque Suzanne tient le rôle d'éditrice du manuscrit de Christine, il est impératif qu'elle survive à celle-ci. De plus, étant donné que Suzanne n'est pas présente directement dans l'histoire de Christine (elle reste toujours l'« autre », c'est-à-dire, la femme de Robert), ce statut lui confère une certaine forme d'immunité, qui la préserve du statut de victime associé à tous les autres personnages féminins (« réels » et fictifs) de *L'Antiphonaire* et, par conséquent, lui évite la mort. Albert Chesneau, pour sa part, soulève un autre aspect essentiel lié à la fonction de la postface de Suzanne :

L'existence même de cette « Postface » pose problème, car elle n'était pas artistiquement nécessaire, le drame qui fait le sujet du livre se dénouant automatiquement à la mort de Christine. Toutefois la « Postface » a au moins deux mérites. En premier lieu, elle affirme la toute-puissance du schéma générateur : *la lecture*, faite par Suzanne, d'un manuscrit où est raconté un *viol* pousse un homme à se tuer. Les trois éléments de la séquence funeste se retrouvent ici. En second lieu, la « Postface » opère un relais du schéma, qui se met à jouer pour d'autres personnages et à un autre degré (2006, p. 38).

L'autorité discursive de Suzanne engendre donc la destruction d'un autre personnage : le docteur Franconi. On voit ici que l'écriture des femmes précipite bien des décès. Nous verrons effectivement qu'en prenant connaissance du fait que Suzanne a lu le manuscrit de Christine, où il est dépeint comme un « docte monstre érectile » (p. 229-230) et un violeur,

dans le roman ne laisse entendre que Robert est décédé. On suggère que son état d'impuissance, lié à sa condition physique et sexuelle, est peut-être apparenté à la mort dans l'esprit de Suzanne.

Franconi décide de se donner la mort, incapable de surmonter sa honte de lui-même. *L'Antiphonaire* se conclura alors sur la lettre de suicide du médecin.

La lettre de suicide de Franconi

Par le biais de la rédaction d'une lettre de suicide adressée à Suzanne, qui est placée à la toute fin de *L'Antiphonaire*³⁴, Franconi détient le pouvoir final de la parole dans le roman. C'est donc une voix masculine qui clôture l'œuvre. D'abord, nous remarquons qu'à l'instar de Suzanne, Franconi prétend que Christine, dans son manuscrit, a menti à propos de certains événements auxquels elle fait référence dans son journal. En effet, Franconi écrit à Suzanne : « Maintenant que tu sais tout – en dépit des outrances délirantes de Christine (auxquelles tu ne t'es pas fait prendre, j'en suis sûr [...] » (p. 270). La légitimité de l'histoire de l'héroïne est donc une seconde fois remise en question (l'épisode du viol entre Christine et Franconi se révélerait manifestement mensonger). Ensuite, la lettre laisse entendre le désarroi total de Franconi face à lui-même. D'une part, l'homme déclare : « j'ai un vif sentiment d'échec. Je me suis mal conduit avec toi » (p. 269). Il fait ici allusion à sa liaison avec Christine, que Suzanne a découverte, malgré elle, en lisant le manuscrit de cette dernière. D'autre part, Franconi poursuit en affirmant : « j'ai quasiment fait peur à mes deux enfants que je ne reverrai plus et qu'on m'a tout simplement volés » (*ibid.*). L'homme déplore effectivement le fait qu'il a tenté, sans succès, de reprendre contact avec ses deux filles, nées d'une union précédente, mais qu'elles ne l'ont pas reconnu. La cause de son désarroi est donc double : il croit avoir perdu l'amour de Suzanne, comme il a perdu l'affection de ses enfants. Franconi déclare alors « j'ai honte de moi et je vais me tuer en auto » (p. 270). Éprouvant un intense sentiment de culpabilité face à Suzanne, qui lui a toujours été loyale, il lui livre le sentiment de disgrâce qui l'habite : « ta volonté de rester éternellement fidèle à un amour "sacré" – le

³⁴ Tel que le suggère Gilles Thérien, qui étudie les incohérences temporelles du roman, cette lettre a pu être placée par le narrateur omniscient qui prend la parole au début du roman ou par Suzanne. Par ailleurs, les complexes dispositifs énonciatifs mis en place par Hubert Aquin renferment parfois des impossibilités logiques. À propos des séries événementielles du roman qui présentent une incohérence temporelle, Thérien affirme « [elles] n'ont pas vraiment les caractéristiques linéaires et causales que l'on est en droit d'attendre d'un roman de facture réaliste. Elles n'en sont qu'un simulacre » (1993, p. L).

nôtre –, me fait mesurer à quel point j'ai profané ce lien qui nous était sacré ; j'en conclus, du coup, que je suis à jamais indigne – et je ne supporterai jamais ma propre indignité » (*ibid.*). Enfin, Franconi termine sa lettre en précisant à Suzanne qu'il lui a laissé de l'argent, afin qu'elle puisse refaire sa vie, et en déclarant : « Ne m'en veuille pas trop. Et, sache bien que je t'aime dans ma noirceur et que j'aurais tellement voulu que nous ayons un enfant ; les choses se sont passées autrement. C'est peut-être mieux ainsi » (*ibid.*). On remarque ici que le constat d'incapacité des personnages de *L'Antiphonaire* à vivre en couple et à former une famille nucléaire est renforcé à la toute fin du roman. Chez Franconi, on voit bien que cette impuissance soulève une tristesse insurmontable. Comme nous l'avons relevé au premier chapitre, l'homme de *L'Antiphonaire* est bel et bien présenté comme un sujet en souffrance. Étant donné que le pouvoir de la parole est attribué à l'homme, qui assure la conclusion de l'oeuvre, en parlant de sa souffrance de père et d'amoureux, nous suggérons que la problématique de la condition masculine chez Aquin, présente en filigrane tout au long du roman, devient fondamentale. À ce point-ci de notre étude, et compte tenu de la complexité des effets narratifs et idéologiques produits par le travestissement narratif, nous proposons une synthèse des effets de l'emprunt d'une voix au féminin et du travestissement dans *L'Antiphonaire*.

3.2.6 Masculin/féminin : les effets de la narration au « je » féminin et travestissement

À la lumière de notre analyse, nous remarquons l'existence d'un important paradoxe en ce qui concerne la représentation de la femme chez Aquin. En effet, celle-ci est montrée à la fois comme objet (de l'homme et du discours) et comme sujet (de la parole). Selon René Lapierre,

[...] le fait d'être la narratrice du roman [...] ne procure pas pour autant à Christine une identité suffisamment ferme. Être femme, c'est-à-dire être dispensée d'éprouver dans son écriture la distance et la différence de la femme en tant qu'objet et de désir, ne lui procure absolument pas [...] la pleine mesure du moi. Cette femme-épouse n'en continue pas moins d'être l'Autre de quelqu'un [...] (1991, p. 121-122).

Ainsi, disposer du pouvoir de la parole n'empêche pas l'héroïne d'être l'objet de la violence de l'homme. Nous l'avons vu, Christine est dépeinte comme une femme qui aspire à sortir de son conditionnement sociosexuel et qui désire s'émanciper. Toutefois, incapable de s'affranchir de l'emprise de l'homme sur son corps, elle subit sans cesse sa violence physique, psychologique et sexuelle. Tel que nous l'avons indiqué au deuxième chapitre, l'héroïne se déclare même complice de la violence perpétrée contre elle. Or, Lori Saint-Martin, propose que « [d]onner la parole à une femme sert parfois à obtenir son consentement à la violence qu'on veut lui faire » (2007, p. 46). Nous avons bien montré, au deuxième chapitre, que Christine affirme avoir mérité les coups de Jean-William et qu'elle avoue sa culpabilité dans le viol, étant donné qu'elle en tire une forte jouissance. Ainsi, l'emprunt d'une voix narrative au féminin, dans *L'Antiphonaire*, semblerait, de prime abord, être effectué de façon stratégique par Aquin afin de banaliser la violence faite aux femmes.

Puisque Christine détient le pouvoir presque exclusif de la narration dans le roman, Aquin lui confère une autorité et une autonomie évidentes. C'est la femme qui est sujet de la parole dans *L'Antiphonaire*. Le pouvoir narratif de l'héroïne, qui se présente comme une femme savante, par son statut de scientifique, permet alors à celle-ci d'établir un diagnostic sur la condition de la femme et, plus largement, sur l'impasse de la société patriarcale. En s'affichant aussi comme une femme qui écrit un roman, Christine accède à l'autorité de l'écriture et affirme sa subjectivité. Nous l'avons vu, selon Susan Sniader Lanser, la femme qui écrit conteste nécessairement la pratique patriarcale de l'écriture, qui est traditionnellement définie comme une activité masculine. Pour sa part, Patricia Smart, nous l'avons également noté, croit que l'écriture des femmes constitue effectivement un acte subversif face à la pratique patriarcale de l'écriture. En mettant en scène un personnage féminin qui dispose du pouvoir narratif dans la majeure partie de son roman et qui, par surcroît, s'affirme comme une femme savante, ainsi qu'une écrivaine professionnelle, Aquin fait entrer la femme dans la modernité. Il s'ouvre donc à l'émergence de la femme-sujet dans la société et dans la littérature. L'emprunt d'une voix au féminin, chez Aquin, répondrait alors à une volonté de dénoncer l'oppression sociosexuelle de la femme, dépeinte comme un objet aliéné. Cette affirmation pose d'emblée la question des enjeux du travestissement narratif dans *L'Antiphonaire*.

Tel que mentionné plus tôt, selon Madeleine Kahn, c'est l'intervention de l'instance masculine dans le texte qui fait qu'il y a reconnaissance du geste du travestissement narratif : l'auteur masculin affiche donc sa capacité à contrefaire une voix de femme. Or, nous avons bien relevé la marque de cette présence dans le roman, au moment où Aquin révèle son intention d'écrire un traité sur la femme. Smart décrit ainsi le désir du romancier de poser un constat sur l'impasse de la condition féminine : « [...] dans la passivité, la dépression et le désarroi progressif de Christine, je reconnais une certaine vérité qu'il tend devant le lecteur et la lectrice comme une image d'époque » (1992, p. 221). En dévoilant sa véritable identité, ainsi que la visée de son projet romanesque, l'auteur indique alors qu'il s'est glissé dans la peau d'une femme opprimée et violente et qu'il s'est approprié sa voix afin de montrer qu'il est nécessaire d'ébranler la construction dichotomique du masculin et du féminin, qui est nocive pour les deux sexes. À cet effet, nous avons pu constater dans les chapitres précédents que la conception patriarcale du genre, chez Aquin, engendre la violence sans bornes de l'homme, présenté comme une bête, et l'aliénation de la femme, désignée comme la proie de ce dernier. Or, comme le suggère Smart, c'est en s'emparant de la voix de la femme qu'Hubert Aquin réussit à dénoncer l'impasse de la culture patriarcale :

[...] c'est seulement lorsqu'il emprunte l'identité de Christine Forestier, une femme, qu'il s'expose véritablement devant le lecteur dans toute sa « nudité », lui qui, par l'entremise de ses personnages masculins, se révèle le maître des masques et des mascarades. C'est seulement à travers ses personnages féminins qu'il parvient à habiter le corps troublant, corrompu et méprisé de la culture [...] (1992, p. 224).

Suivant l'idée selon laquelle « le masque du travesti dé-masque les stéréotypes » (Saint-Martin, 2007, p. 47), nous croyons qu'Hubert Aquin, dans *L'Antiphonaire*, reconduit plusieurs stéréotypes patriarcaux sur le masculin et le féminin, ainsi que certains archétypes du féminin, afin de montrer aux lecteurs qu'il faut s'ouvrir à une nouvelle conception du genre. En l'état actuel des choses, l'harmonie entre les sexes est impossible. Le choix du romancier de donner la parole à une narratrice est donc éloquent. En effet, d'après Smart, « l'auteur semble suggérer que la voie vers l'Undensacre, lieu sacré immanent et non violent,

sera ouverte par l'émergence de la parole de femmes devenues sujets ³⁵» (2003a, p. 269). Aquin propose donc que l'ouverture à la femme soit essentielle afin de rétablir le désordre créé dans la société moderne. Cependant, cette ouverture doit également s'effectuer dans une volonté de renouvellement de la conception de l'identité masculine. Nous l'avons vu, si la femme est dépeinte comme un objet aliéné, chez Aquin, l'homme est illustré, quant à lui, comme un prédateur agressif, voué à la destruction de son entourage et à l'autodestruction. Le romancier remet alors en cause la définition traditionnelle de la masculinité.

Conclusion

Comme nous l'avons montré, l'utilisation de la voix narrative au féminin, dans *L'Antiphonaire*, a pour effet de créer de nombreux paradoxes en ce qui a trait à la représentation du genre. D'abord, nous avons noté que malgré le fait que Christine dispose du pouvoir presque exclusif de la narration, ce qui lui apporte autorité et autonomie, elle ne parvient pas pour autant à s'affranchir de son aliénation et à échapper à sa sombre destinée. Étant donné que c'est par le biais de la rédaction d'un manuscrit que Christine laisse entendre sa voix, nous avons pu constater que l'autorité discursive de la narratrice relève de trois sources : le journal intime, la thèse en médecine et le récit fictif. Son autorité discursive, formée par son vécu personnel, son savoir scientifique et ses compétences de romancière, lui permet de prendre position sur le rôle et le statut de la femme dans la société. Cependant, si cette prise de position sous-tend un discours de type féministe, celui-ci est paradoxal. En effet, la conceptualisation de l'identité féminine issue du discours de Christine offre à la fois une vision féministe et une vision patriarcale de la femme. Or, si ces deux modèles se côtoient ainsi dans le texte, nous avons relevé qu'une conception postmoderne du genre apparaît également. Nous avons effectivement fait remarquer que la pratique du travestissement narratif, de la part d'Hubert Aquin, découle du modèle « postmoderne ». En jouant de cette façon avec la rhétorique des genres, le romancier fait éclater le système sexe/genre. La coexistence de ces trois modalités de conceptualisation du genre dans le

³⁵ Par ailleurs, selon Smart, « [i]l est significatif que dans deux de ses quatre romans [*Trou de mémoire* et *L'Antiphonaire*], après le suicide ou la disparition des protagonistes masculins, ce soient des personnages féminins qui assument la parole dans le lieu dévasté qui reste » (2003a, p. 268).

roman est donc révélatrice de la volonté de l'auteur de s'ouvrir à une nouvelle définition des identités sexuelles/de genre, mais aussi de la persistance des modèles plus anciens.

Ensuite, l'analyse des trois formes d'autorité textuelle de Christine nous a permis de soulever les conclusions suivantes. D'abord, le journal intime, qui fait entendre la voix personnelle de la narratrice, révèle les épreuves subies par son auteure, qui est sans cesse montrée comme une victime de violences et d'humiliations. Exutoire pour la narratrice, il annonce pourtant la détérioration physique et psychologique de celle-ci plutôt qu'une éventuelle guérison. Nous avons par la suite constaté que puisque Christine rédige une thèse de doctorat, elle se présente comme une femme savante. Cependant, elle décide de se livrer entièrement à l'écriture de son récit fictif. L'héroïne s'affiche donc aussi comme une femme écrivaine. Faisant d'abord partie intégrante de sa recherche scientifique, la rédaction du roman de Christine se transforme toutefois en projet autobiographique. Nous avons effectivement noté que l'existence fictive de Renata et d'Antonella, qui est marquée par la violence, le viol et la mort, peut se lire comme une mise en abyme de la vie de la narratrice. S'identifiant d'abord à Renata, puis à Antonella, Christine compare sa condition de femme aliénée vivant au XX^e siècle à celle de ces deux femmes opprimées du XVI^e siècle. L'héroïne dresse donc un bilan de l'impasse du rôle et du statut de la femme depuis le XVI^e siècle jusqu'à l'avènement de la modernité³⁶. Nous avons d'ailleurs pu voir que la lecture que fait Robert du roman de Christine confirme ce bilan. Confrontée à une critique masculine de son roman, la narratrice soutient que la remise en question de la vertu d'Antonella, par Robert, s'adresse directement à elle. Christine entremêle donc véritablement fiction et réalité. À la fin de *L'Antiphonaire*, l'autorité discursive est transférée à Suzanne, puis à Franconi. En signant la postface du roman, Suzanne assure le relais du manuscrit de Christine, qui s'est donné la mort, mais, surtout, elle entraîne le décès de Franconi, dont la lettre de suicide conclut *L'Antiphonaire*. Étant donné que le pouvoir de la parole est conféré à l'homme à la toute fin du roman, nous avons proposé que la problématique de la condition masculine occupe également une place importante chez Aquin.

³⁶ Patricia Smart propose d'ailleurs que *L'Antiphonaire* peut se lire comme une « anatomie de la civilisation occidentale depuis le XVI^e siècle » (1973, p. 9).

Notre analyse de l'emprunt de la voix au féminin dans *L'Antiphonaire* nous a aussi permis de relever la présence d'un important paradoxe concernant la représentation de la femme chez Aquin. En effet, celle-ci est montrée à la fois comme objet (de l'homme et du discours) et comme sujet (de la parole). Si la narration au « je » féminin permet de façon stratégique à Aquin de banaliser la violence faite aux femmes, nous suggérons que l'utilisation de la voix de Christine sert en même temps à dénoncer l'assujettissement sociosexuel de la femme, qui serait causée par la division patriarcale du rôle des sexes. De plus, en mettant en scène une femme qui revêt la posture d'une écrivaine professionnelle, s'élevant ainsi contre la pratique patriarcale de l'écriture, Aquin introduit la femme dans la modernité et s'ouvre à l'émergence de la femme-sujet. Comme nous l'avons remarqué, l'emprunt d'une voix au féminin, dans *L'Antiphonaire*, relève en partie de chacun des trois modèles de conceptualisation du genre proposés par Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin. En effet, cette voix sous-tend une conception « patriarcale » (ou « traditionnelle »), « féministe » (ou « moderne ») et « postmoderne » du genre. *L'Antiphonaire* s'inscrit donc comme une œuvre à la fois traditionnelle et avant-gardiste par rapport à la représentation du genre.

Enfin, nous l'avons souligné, c'est en s'appropriant une voix de femme qu'Hubert Aquin parvient à dénoncer l'impasse culturelle qui, comme en témoigne le roman, est à l'origine de l'incapacité relationnelle entre les sexes. Le fait d'accorder à la femme le pouvoir de la parole indique même que le désordre créé dans la société pourra être surmonté grâce à l'émergence des voix des femmes dans la société. Si la violence, qui est au centre de l'œuvre d'Hubert Aquin, possède une évidente visée destructrice, elle recèle aussi un potentiel subversif et révolutionnaire en tant que signe d'un malaise et force d'évolution du passé. Patricia Smart a bien vu que, « [p]risonnier d'une culture que toute son œuvre aura essayé de faire avancer d'un pas, Aquin aura montré mieux qu'un autre auteur moderne les ravages de cette violence destructrice [...] » (1992, p. 224). Au terme de notre étude, nous avons donc mis en lumière les liens entre violence, textualité et identités sexuelles dans *L'Antiphonaire*, œuvre qui déstabilise bel et bien notre perception du monde moderne.

CONCLUSION

Notre mémoire nous a permis d'étudier les liens entre violence, textualité et identités sexuelles dans *L'Antiphonaire*, afin d'éclairer la compréhension de l'imaginaire masculin face à la femme chez Hubert Aquin. Par le biais de l'analyse de la construction sociale du genre, de la représentation de la sexualité et de l'emprunt d'une voix narrative au féminin, nous avons pu établir que *L'Antiphonaire* est une œuvre qui reconduit et conteste à la fois les normes en matière de sexe/genre. Si la conception de la masculinité et de la féminité est en grande partie stéréotypée, elle est en même temps subvertie et renouvelée.

Dans notre premier chapitre, consacré à la construction sociale du genre, nous avons suggéré que la féminité et la masculinité, telles que les construit Hubert Aquin, exploitent les stéréotypes patriarcaux associés au féminin et au masculin, ainsi que certains archétypes du féminin. Christine est en effet désignée comme une femme passive, faible et dominée par l'homme, qui fait preuve de complaisance par rapport à sa condition. Pourtant, l'héroïne est également dépeinte comme une femme savante, par son statut de scientifique, et elle revendique son épanouissement social et sexuel. En outre, c'est elle qui est l'énonciatrice principale du roman. L'identité sexuelle de Christine est donc paradoxale puisqu'elle oscille entre deux statuts : celui de femme « patriarcale » (ou « traditionnelle ») et celui de femme « féministe » (ou « moderne »). Cependant, si Aquin tente ainsi de faire entrer la femme dans la modernité, il ne lui permet pas de s'affranchir de son aliénation. L'héroïne est en effet sans cesse la cible de la violence de l'homme. Mais comment Christine pourrait-elle échapper à son aliénation alors qu'elle s'identifie elle-même à des archétypes du féminin qui renvoient une vision de la femme comme un être fondamentalement diabolique, à l'image d'Antonella, la femme *fatale à l'homme*, ou encore, comme une victime sacrificielle, à l'instar de Renata, le bouc émissaire puni du crime d'une autre ? Dans *L'Antiphonaire*, si le caractère néfaste des dictats de la féminité est dénoncé, la complicité de la femme elle-même dans son oppression est aussi soulignée.

Étant donné qu'ils incarnent essentiellement les clichés patriarcaux liés à la masculinité, dont l'activité, la force, le contrôle, l'attitude de prédateur, l'agressivité, le sadisme, la rivalité, la confrontation, la conquête et la puissance, les hommes assurent leur emprise sur la femme au moyen de la violence chez Aquin. Que cette violence soit de nature physique (Jean-William), psychologique (Robert) ou sexuelle (le pharmacien et Franconi), elle permet certes aux protagonistes masculins de *L'Antiphonaire* d'affirmer la toute-puissance de leur identité masculine, mais elle les conduit inévitablement à leur propre perte. C'est que l'excès de masculinité, chez Aquin, provoque autant la destruction de l'autre que l'autodestruction. Le romancier effectue donc une critique implicite du modèle patriarcal de la masculinité. Au bout du compte, les catégorisations de la féminité et de la masculinité, dans *L'Antiphonaire*, engendrent l'aliénation de la femme et réduisent l'homme à la violence. L'impasse du conditionnement sociosexuel déclenche une incapacité relationnelle entre l'homme et la femme. Nous l'avons vu, aucun couple du roman ne survit; l'Autre constitue toujours une menace. Ainsi, le romancier condamne l'homme et la femme à être deux altérités, mais, surtout, deux solitudes hostiles l'une à l'autre.

Au deuxième chapitre, il a été question de la représentation de la sexualité, dans *L'Antiphonaire*, qui se détériore presque invariablement en viol ou en violence. En dressant le portrait de la vie sexuelle de Christine, nous avons constaté que l'héroïne vit paradoxalement sa sexualité comme une femme libérée, mais aussi comme une femme victime de son corps sexué. Manifestant une grande dépendance sexuelle envers les hommes, elle est prête à tout pour satisfaire ses fantasmes: son désir pour Jean-William, qui incarne un danger pour elle, trahit sa vulnérabilité. Sa complaisance face à l'attitude agressive de Robert lorsqu'ils font l'amour la transforme en objet passif, soumis à l'autre. L'illustration de la vie sexuelle de Christine reproduit donc l'idéologie patriarcale voulant que la femme soit une proie docile face à l'homme, qui est dépeint comme son prédateur. Chez Aquin, l'animalité est indissociable du désir sexuel. Ainsi, la vie sexuelle de Renata, qui est pourtant vécue sous le mode de la fusion mystique, relève également de la bestialité et même de la transgression. En somme, la représentation de la sexualité est excessive dans *L'Antiphonaire*. L'étude de l'expérience du viol de Christine nous a d'ailleurs fait remarquer que l'héroïne vit le viol de façon complaisante et masochiste, puisqu'elle en jouit. Aquin reconduit donc en grande partie

les mythes sur le viol, ainsi que le cliché associant féminité et masochisme, qui sont véhiculés dans la littérature érotique et dans l'idéologie patriarcale. Toutefois, l'expérience du viol de Renata est vécue de manière totalement opposée à celle de Christine, étant donné qu'elle ne jouit pas de son agression et que le geste du violeur est puni. Hubert Aquin tient par conséquent un double discours sur le viol dans son roman : de l'expérience de Christine émerge un discours de type patriarcal; de celle de Renata provient un certain discours de type féministe, qui sert, par ailleurs, à dénoncer le premier. C'est enfin dans le fait que Christine jouit de l'oppression sexuelle qui la détruira que perce une critique implicite de l'impasse de la sexualité patriarcale dans *L'Antiphonaire*.

Le fait que deux points de vue sur le viol se côtoient dans le roman nous a menée à nous interroger sur l'attitude complaisante et masochiste de Christine lorsqu'elle est confrontée à la violence sexuelle. Nous avons alors proposé que si l'héroïne vit le viol de cette façon, c'est qu'elle est conditionnée à être l'objet de la violence masculine. Dressée à être une proie face à l'homme, Christine ne sait plus faire la distinction entre le viol et une sexualité « normale ». Elle décrit donc sa relation sexuelle avec Franconi comme s'il s'agissait d'un viol, alors que cette relation est consensuelle en réalité. Aquin suggère alors que l'impasse sociosexuelle dans laquelle se trouve plongée Christine pourrait être contrée par la déconstruction de l'état d'objet du sexe féminin. C'est au moyen de la réappropriation de son corps et de sa sexualité que la femme réussira à échapper à son aliénation. Le romancier montre donc l'urgence de redéfinir la sexualité selon de nouveaux paramètres ; pour ce faire, c'est la femme elle-même qui doit repenser la relation qu'elle entretient avec son corps.

Finalement, il a été question, au dernier chapitre, de l'analyse de l'emprunt d'une voix narrative au féminin dans *L'Antiphonaire*. Nous avons vu que la construction de l'autorité discursive de Christine repose sur le fait qu'elle s'affiche comme une auteure qui écrit un journal intime, destiné à la publication, une femme savante qui poursuit la rédaction d'une thèse en médecine, ainsi qu'une écrivaine qui rédige un roman historique. Ses compétences discursives lui permettent de prendre position sur le rôle et le statut de la femme dans la société. Cependant, la représentation de l'identité féminine qui dérive du discours de Christine est contradictoire : elle est à la fois issue du modèle « féministe » (ou « moderne ») et du

modèle « patriarcal » (ou « traditionnel »). L'oscillation entre ces deux modes de conceptualisation, chez Aquin, soulignerait la nécessité de s'ouvrir à une nouvelle définition des genres, processus qui est d'ailleurs déjà entamé par le romancier, qui, en s'appropriant une identité féminine, brouille le système sexe/genre. Dans le choix même du mode narratif de *L'Antiphonaire*, Aquin fait apparaître le modèle « postmoderne » servant à définir les identités sexuelles/de genre.

Par la suite, l'étude du journal intime de Christine, qui fait entendre la voix personnelle d'une femme violente et désespérée, nous a permis de mieux comprendre le propos du récit fictif qu'elle écrit, qui peut se lire comme une mise en abyme de sa propre vie. Christine se compare en effet à ses deux personnages féminins, Renata et Antonella, présentées comme des femmes opprimées qui subissent également la violence de l'homme. Aux yeux de l'héroïne, son assujettissement sociosexuel est comparable à celui que vivaient les femmes au XVI^e siècle. Un diagnostic de l'impasse de la condition de la femme depuis la Renaissance jusqu'à l'avènement du monde moderne est ainsi effectué par Christine. L'époque contemporaine, qui promettait une existence nouvelle pour les femmes, est donc fortement régressive ; c'est ce que laisse entendre indirectement Aquin.

Comme deux autres voix, celle de Suzanne et celle de Franconi, participent également à la narration de *L'Antiphonaire*, à la toute fin du texte, nous nous sommes intéressée à l'impact du relais narratif effectué par ces deux protagonistes. Nous avons constaté qu'en signant la postface du roman, Suzanne provoque indirectement la mort de Franconi. En effet, ayant pris connaissance du fait qu'elle a lu le manuscrit de Christine, dans lequel sa liaison avec celle-ci est dévoilée, Franconi éprouve un grave sentiment de honte face à lui-même et décide de se donner la mort. Par l'entremise de la rédaction d'une lettre de suicide, Franconi détient alors le pouvoir final de la parole dans *L'Antiphonaire*. Ainsi, c'est une voix masculine en souffrance qui clôt le roman d'Hubert Aquin. Étant donné que dans sa lettre, Franconi pose un regard sombre sur la condition paternelle, cheval de bataille des théoriciens modernes de la condition masculine, Aquin se présente comme un écrivain avant-gardiste à l'égard de sa conceptualisation de la masculinité.

Les différents niveaux d'analyse du mode narratif de *L'Antiphonaire* nous ont par la suite menée à élaborer une synthèse des effets de l'utilisation d'une voix narrative au féminin et du travestissement narratif dans le roman. Nous avons entrepris de mettre en lumière l'existence d'un important paradoxe de la représentation de la femme, chez Aquin, qui se trouve à la fois objet (de l'homme et du discours) et sujet (de la parole). Si Christine est dépeinte comme une femme-objet qui se complaît dans la violence que lui infligent les hommes, elle est également désignée comme une femme savante et c'est elle qui détient le pouvoir presque exclusif de la parole dans le roman. Une autonomie et une autorité importantes lui sont donc attribuées. Par l'emprunt de l'autorité discursive de la femme, le romancier suggère même que l'impasse de la culture patriarcale, responsable de l'assujettissement du sexe féminin, pourrait être surmontée par l'émergence de la femme-sujet. L'arrivée des voix des femmes permettrait en effet de rétablir le désordre créé dans la société moderne. Les voix des hommes, qui sont à l'origine de la construction de cette société, n'ont fait qu'engendrer le chaos, tel qu'en témoigne Hubert Aquin avec *L'Antiphonaire*. Si les ruines du passé semblent difficiles à désert pour l'auteur, qui ne parvient pas à faire jaillir l'espoir d'un temps nouveau à la fin de son roman, l'appel est bel et bien lancé. Le fait que seule une femme, Suzanne, ait échappé au cycle de violence qui finit par anéantir tous les personnages de *L'Antiphonaire* suscite toutefois l'hypothèse qu'une époque novatrice sera amorcée à partir de la femme. Au terme de notre étude, nous pouvons cependant encore nous demander pourquoi il y a, chez Aquin, une incapacité à écrire la révolution sans faire preuve d'une violence démesurée envers la femme.

Dans *Trou de Mémoire*, publié en 1968, soit à peine un an avant *L'Antiphonaire*, cette violence peut être interprétée en lien avec la dimension sexuelle du conflit politique mis en scène par Aquin. Dans ce roman qui épouse le climat sociopolitique du Québec de la fin des années 1960, l'auteur fait de la femme la victime des pulsions violentes d'un héros révolutionnaire, Pierre X. Magnant. Par la mise à mort de sa maîtresse Joan, femme anglo-saxonne, la libération collective est en effet enclenchée³⁷. Une nouvelle ère sera même vécue à

³⁷ D'ailleurs, pour Janet M. Paterson, la figure de « L'Autre » dans un texte (comme celle de la femme anglo-saxonne chez Aquin) a toujours une fonction symbolique : « [...] L'Autre n'est pas uniquement le lieu d'une différence par rapport à une norme, il est un personnage qui incarne une problématique ou un drame » (2004, p. 168). Productrice de sens, la figure de « L'Autre » révèle donc les préoccupations sociales et culturelles d'une époque donnée.

la suite du viol de Rachel, la sœur de Joan, par Magnant. Enceinte de son violeur, celle-ci rejette son identité anglo-saxonne et décide de donner à son enfant le nom de son père. L'avenir du Québec, dans *Trou de Mémoire*, passe donc par l'enracinement de la minorité anglo-saxonne dans la culture québécoise, mais surtout, la révolte politique est concrétisée par l'attentat au corps féminin. Selon Lori Saint-Martin, chez Hubert Aquin et chez d'autres romanciers de la Révolution tranquille :

This terrible violence against women is too high a price to pay for the decolonization of Quebec and is also the wrong price, since sacrificing the beloved women never ultimately succeeds in allowing « le pays » to born. These novels are therefore all tragedies of misguided rather than triumphant, manhood (2008, p. 211).

Associer la révolution politique à la mise à mort ou au viol d'une femme perpétue évidemment la misogynie de la société. Dans *Trou de mémoire*, l'affirmation nationale, qui est associée à l'affirmation de la puissance sexuelle, se réalise à l'intérieur d'un processus de glorification de la virilité : c'est la domination de la femme qui fait triompher Pierre X. Magnant.

Pour Diane Lamoureux, qui étudie la trame sexuée du discours nationaliste québécois, l'affirmation nationale est en effet symbolisée par « une figure virile, celle du Québec inc., de la performance et de la maîtrise » (2001, p. 124). Selon l'auteure, le projet nationaliste est essentiellement masculin, dans la mesure où il aurait contribué à l'exaltation des valeurs de la virilité, c'est-à-dire l'affirmation, la performance et la maîtrise, pour surmonter l'oppression, qui est d'ailleurs représentée par la figure de la femme battue. Dans le discours nationaliste, il y a donc perpétuation d'une vision dualiste des sexes. En effet, le masculin est lié à la domination, alors que le féminin est dominé.

L'Antiphonaire, qui est un récit sans trame politique apparente, marque l'éloignement d'Hubert Aquin de l'intertexte autonomiste prônant l'indépendance du Québec, omniprésent dans *Trou de mémoire*. Cependant, dans *L'Antiphonaire*, Aquin exploite un phénomène sociopolitique majeur du Québec de la fin des années 1960 : l'avènement d'un mouvement féministe radical. Comme nous l'avons constaté, Aquin fait tenir à Christine un discours féministe dénonçant l'assujettissement de la femme. L'héroïne revendique également son plein

épanouissement humain. Toutefois, elle est sans cesse montrée comme une femme écrasée par la domination de l'homme, qui fait preuve d'une violence sans bornes à son égard. Or, comment Christine pourrait-elle s'afficher comme une femme libre, alors que le discours nationaliste, qui se dit révolutionnaire et qui réclame la modernisation de la société, véhicule les vieilles valeurs patriarcales responsables de l'oppression de la femme? Il n'est donc pas étonnant que l'héroïne soutienne, dans son journal, que le féminisme se porte mal (comme en témoigne d'ailleurs sa propre incapacité à s'affranchir de son asservissement). Il est possible que la présence, dans *Trou de mémoire*, d'un tel discours nationaliste, basé sur le triomphe de l'homme sur une femme dominée éclaire indirectement la curieuse impuissance de Christine à se libérer de son aliénation. Dans *L'Antiphonaire*, Hubert Aquin laisserait-il entendre que le projet nationaliste aurait fait obstacle au féminisme?

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Aquin, Hubert. *L'Antiphonaire*. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1993 [1969], 396 p.

_____. *Trou de mémoire*. Ottawa: Le Cercle du livre de France Ltée, 1968, 204 p.

Études sur Hubert Aquin

Dumais, Manon et Jacinthe Martel. *Répertoire Hubert Aquin. Bibliographie analytique: 1947-1997*. Montréal: Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 1998, 470 p.

Martel, Jacinthe et Jean-Christian Pleau (sous la dir.). *Hubert Aquin en revue. Voix et Images*, Montréal: Presses de l'Université du Québec, 2006, 190 p.

Paterson, Janet M., *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Coll. « Littérature(s) ». Québec: Éditions Nota Bene, 2004, 238 p.

Études féministes sur *L'Antiphonaire* et sur Hubert Aquin

Saint-Martin, Lori. « Mise à mort de la femme et “ libération ” de l'homme: Godbout, Aquin, Beaulieu ». *Voix et Images*, vol. 10, n° 1, 1984, p. 107-117.

_____. « The Body Politic and the Erotic Body: The (Male) Novel of the Quiet Revolution in Quebec ». *British Journal of Canadian Studies*, vol. n° 2, 2008, p. 195-213

Smart, Patricia. « Les romans d'Hubert Aquin, une lecture au féminin ». Louise Milot et Jaap Lintvelt (sous la dir.). *Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*. Ste-Foy: Presses de l'Université Laval, 1992, 318 p.

_____. « Le cadavre sous les fondations de l'édifice. La violence faite à la femme dans le roman contemporain ». *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Coll. « Documents », Montréal: XYZ, 2003, 372 p.

Urbas, Jeannette. « La représentation de la femme chez Godbout, Aquin et Jasmin ». *La revue de l'Université Laurentienne*, vol. IX, n° 1, (novembre 1976), p. 103-114.

Articles et études sur *L'Antiphonaire*

Bélanger, Jean. « *L'Antiphonaire* ». *Études françaises*, vol. 6, n° 2, 1970, p. 214-220.

Berthiaume, André. « Le roman ». *Études françaises*, vol. 6, n° 4, 1970, p. 489-503.

Chesneau, Albert. « Déchiffrons *L'Antiphonaire* ». *Hubert Aquin en revue. Voix et Images*, 2006, p. 33-41.

Cliche, Anne Éline. *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*. Coll. « Théorie et littérature ». Montréal: XYZ, 1992, 214 p.

Lamontagne, André. *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*. Coll. « Vie des lettres québécoises ». Centre de recherche en littérature québécoise, Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval, 1992, 311 p.

Lapierre, René. *L'imaginaire captif*. Montréal: L'Hexagone, 1991, 231 p.

Maccabée-Iqbal, Françoise. *Hubert Aquin romancier*. Coll. « Vie des lettres québécoises », n° 16. Québec: Presses de l'Université Laval, 1978, 288 p.

Massoutre, Guylaine. *Renaissances. Vivre avec Joyce, Aquin, Yourcenar*. Montréal: Fides, 2007, 439 p.

Mélançon, Robert. « Le téléviseur vide ou comment lire *L'Antiphonaire* ». *Hubert Aquin en revue. Voix et Images*, 2006, p. 43-66.

Mocquais, Pierre-Yves. *Hubert Aquin ou la quête interrompue*. Montréal: Pierre Tisseyre, 1985, 234 p.

Smart, Patricia. *Hubert Aquin, agent double. La dialectique de l'art et du pays dans Prochain épisode et Trou de mémoire*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1973, 138 p.

Thérien, Gilles. *Édition critique de L'Antiphonaire*. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1993, 396 p.

Wall, Anthony. *Hubert Aquin entre référence et métaphore*. Coll. « L'univers du discours ». Québec: Les Éditions Balzac, 1991, 237 p.

Études sur le genre

- Auerbach, Nina. *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Cambridge, Mass.: Havard University Press, 1982, 255 p.
- Badinter, Élisabeth. *XY. De l'identité masculine*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1992, 239 p.
- Berger, John. *Voir le voir*. Traduit de l'anglais par Monique Triomphe. Coll. « TEXTUALITE », Paris: Éditions Alain Moreau, 1976, 175 p.
- Boisclair, Isabelle et Lori Saint-Martin. « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires ». *Recherches féministes*, vol. 19, n° 2, 2006.
- Bouchard, Guy et Ariane M. Djossou (sous la dir.). *Regards sur l'homme, la masculinité et leurs théorisations*. Québec: Université Laval. Faculté de philosophie. Coll. « Les Cahiers du GRAD », n° 8, 1994, 182 p.
- Butler, Judith. *Trouble dans le genre*. Traduit de l'anglais par Cynthia Krais. Paris: La Découverte/Poche, 2005, 283 p.
- _____. *Défaire le genre*. Traduit de l'anglais par Maxime Cervule. Paris: Éditions Amsterdam, 2006, 311 p.
- Chawaf, Chantal. *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*. Paris: Presses de la Renaissance, 1992, 294 p.
- De Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe I*. Paris: Gallimard, 1949, 510 p.
- _____. *Le deuxième sexe II*. Paris: Gallimard. Coll. « Folio essais », 1976 [1949], 663 p.
- Dottin-Orsini, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris: Grasset, 1993, 373 p.
- Dulac, Germain. *Penser le masculin. Essai sur la trajectoire des militants de la condition masculine et paternelle*. Québec: Institut québécois de recherche sur la culture, 1994, 153 p.
- Falconnet, Georges et Claudine Lefaucheur. *La fabrication des mâles*. Paris: Éditions du Seuil, 1977, 204 p.
- Guillaumin, Colette. *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*. Paris: Côté-femmes. Coll. « Recherches », 1992, 239 p.

Héritier, Françoise. *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1996, 332 p.

Huston, Nancy. *Journal de la création*. Paris: Éditions du Seuil, 1990, 276 p.

Jardine, Alice. *Gynesis. Configurations de la femme et de la modernité*. Traduit de l'anglais par Patricia Baudoin. Coll. « Perspectives critiques ». Paris: Presses universitaires de France, 1991, 329 p.

Lamoureux, Diane. *L'Amère Patrie. Féminisme et nationalisme dans le Québec contemporain*. Montréal: Éditions du Remue-ménage, 2001, 181 p.

Millett, Kate. *La politique du mâle*. Traduit de l'anglais par Élisabeth Gille. Paris: Éditions Stock. Coll. « Points Actuel », 1971, 461 p.

Préjean, Marc. *Sexes et pouvoir. La construction sociale des corps et des émotions*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1994, 194 p.

Études sur la sexualité et la littérature érotique

Bataille, Georges. *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit. Coll. « Arguments », 1957, 306 p.

Brownmiller, Susan. *Le viol*. Traduit de l'anglais par Anne Villelaur. Montréal: Éditions L'étincelle, 1976, 568 p.

Caplan, Paula J. *The Myth of Women's Masochism*. New-York: E.P. Dutton, 1985, 280 p.

Carter, Angela. *La femme sadienne*. Traduit de l'anglais par Françoise Cartano. Paris: Henri Veyrier, 1979, 284 p.

Dardigna, Anne-Marie. *Les châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*. Paris: François Maspero, 1980, 334 p.

Freud, Sigmund. « Le problème économique du masochisme », *Névrose, psychose et perversion*. Traduit de l'allemand par Jean Laplanche. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1973, 306 p.

Huston, Nancy. *Mosaïque de la pornographie*. Paris: Denoël/Gonthier, 1982, 221 p.

Ussher, Jane M. *Fantasies of Femininity: Reframing the Boundaries of Sex*. New Brunswick: N.J. Rutgers University Press, 1997, 415 p.

Narratologie féministe

Boisclair, Isabelle et Lori Saint-Martin (sous la dir.). *Féminin / masculin. Jeux et transformations. Voix et Images*. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 2007, 171 p.

Kahn, Madeleine, *Narrative Transvestism: Rhetoric and Gender in the Eighteenth- Century English Novel*. Coll. « Reading Women Writing ». New York: Cornell University Press, 1991, 171 p.

Lanser, Susan Sniader. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. New York: Cornell University Press, 1992, 287 p.

Saint-Martin, Lori. « Roman d'homme, voix de femme », *Voix et Images*, vol. XXXII, n° 2 (95), 2007, p. 30-47.

Smart, Patricia. *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*. Coll. « Documents », Montréal: XYZ, 2003, 372 p.